



**Champ de tension entre littérature africaine et surréalisme :
D'Aimé Césaire à Dambudzo Marechera**

Dissertation

zur Erlangung eines akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

eingereicht an

der philosophischen Fakultät III
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

M.A. Anis Ben Amor

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekan der Philosophischen Fakultät III
Prof. Dr. Bernd Wegener

Gutachter: 1. Prof. Dr. Flora Veit-Wild
2. Prof. Dr. Susanne Gehrman

Tag der mündlichen Prüfung: 21. April 2010

Abstract (German)

Die surrealistische Idee hatte einen starken Einfluss auf die Begründer der *Négritude*-Bewegung Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor und Léon-Gontran Damas. Diese Beziehung ist vielfach untersucht worden. Weitgehend unberücksichtigt ist bisher die jüngere Generation afrikanischer Schriftsteller geblieben. In dieser Studie wird daher besonders exemplarisch Dambudzo Marechera behandelt, dessen Werk noch nicht unter surrealistischen Aspekten untersucht wurde. Es geht darum, die Formen der literarischen Avantgarde in Afrika südlich der Sahara in ihren surrealistischen Prägungen anhand der Poetik und Lyrik des postkolonialen simbabwischen Schriftstellers Marechera zu analysieren. Es wird das Verhältnis zwischen dem europäischen Surrealismus und den afrikanischen Literaten, insbesondere der späteren Generation untersucht und die Art der Rezeption analysiert.

Der Surrealismus ist eine bedeutende Tendenz in der afrikanischen Literatur, die sich unmittelbar auf die postkolonialen Realitäten bezieht und verdient es daher, in weit stärkerem Maße als bisher, beachtet zu werden.

Schlagwörter: Afrikanischer Surrealismus, Afrikanische Lyrik, Dambudzo Marechera, Formen literarischer Avantgarde, Surrealismus und Négritude

Abstract (English)

The surrealistic idea has surely had a great influence on the founders of the *Négritude*-Movement. We are able to find it in the works and poetics of Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor and Léon-Gontran Damas, and especially in the surrealistically orientated review *Tropiques* as well as in the critical reception of the African literature. The first alliance of the representatives of the first generation of African poets with Surrealism is due to some of their shared objectives such as the questioning of the colonial system, the critic of colonialism and the recovery and revalorization of the African cultural heritage.

The first African poets like Senghor, Césaire and Damas tried to incorporate and apply the surrealistic program to their proper context in order to achieve their own targets, such as: poetically, like Rimbaud declared, to change life and politically, like Marx stated, to change the world.

The relationship between Surrealism and African literature presents the main subject of this paper. The dissertation treats particularly authors, who have not yet been examined from a surrealistic point of view. Concerning this thesis, Dambudzo Marechera is regarded above all as an exemplary representative for new literary avant-garde writing from Africa. The area of research for this study is limited most notably on forms of literary Avant-gardes in Africa south of the Sahara and most of all on surrealistic forms. This will be examined by the means of artistic conceptions and philosophy as well as poetic extracts of the postcolonial Zimbabwean writer, which will demonstrate the tendencies of a new trend of writing.

The dissertation examines the relationship between European Surrealism and African poetry stemmed from the first and later generations of African writers through Aimé Césaire und Dambudzo Marechera. Additionally, it presents a pledge for pushing the boundaries of research in the field of *Surrealisms* of African literature and awakening the interest for more research concerning the topic of this paper.

Keywords: African Surrealism, African Poetry, Dambudzo Marechera, Literary Avant-gardes, Surrealism and Négritude.

Abstract (French)

L'idée surréaliste connaît un grand succès auprès des pionniers de la littérature africaine, on la retrouve chez Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas, et elle est présente dans la réception critique. L'alliance de la première génération d'écrivains africains avec le surréalisme résultait d'objectifs communs partagés avec les surréalistes européens tels que la remise en question de l'ordre colonial, la critique des valeurs de la civilisation européenne, la réhabilitation de l'héritage culturel africain, entre autres.

Les premiers poètes africains ont voulu adapter le programme surréaliste afin, comme le dit Rimbaud, de « *changer la vie* » et le programme politique de Marx afin de « *transformer le monde* ».

Notre intérêt dans cette étude se limite à l'avant-garde littéraire en Afrique subsaharienne sous ses formes surréalistes. Le traitement de la poétique et de la poésie de Dambudzo Marechera est, dans ce travail, un moyen de rendre hommage et de faire connaître l'écriture poétique de cet artiste. Nous notons, dans la critique concernant la littérature africaine, une lacune dans la recherche à propos de la poésie et de la poétique de cet auteur. Dans cette thèse, ce vide sera comblé. Rappelons ici que la pleine signification de Marechera doit être située dans un contexte littéraire et par rapport à l'histoire des idées en Afrique afin de mieux montrer sa contribution à la scène littéraire africaine. Les surréalistes européens ont certainement exercé une influence directe sur les poètes africains de la première génération. Reconsidérons notamment le contact historique entre Breton, le théoricien du surréalisme européen et Césaire, représentant confirmé du surréalisme dans la littérature africaine, selon le miroir de la critique littéraire.

Les surréalistes européens et les pionniers de la Négritude ont suivi un itinéraire similaire, formant une communauté d'esprit, menant le même combat et adoptant de nombreux principes communs ; citons ici particulièrement leur remise en question de la civilisation européenne, de la Raison et leur défense du droit d'exister. Les successeurs africains de la récente génération livrent un autre combat, caractérisé par d'autres enjeux thématiques postcoloniaux. On essaie dans ce travail d'examiner les affinités entre la littérature africaine et le surréalisme dans sa première phase et sa phase récente.

Mots clés : Avant-gardes littéraires, Poésie africaine, Dambudzo Marechera, Surréalisme africain, Surréalisme et Négritude.

Dédié aux futurs poètes

Remerciements

C'est avec l'enthousiasme le plus vif et le plus sincère que je voudrais rendre hommage à tous ceux qui, à leur manière, m'ont aidé à mener à bien cette thèse.

J'adresse mes sincères remerciements à Prof. Dr. Flora Veit-Wild, l'inspiratrice de cette thèse, qui m'a fait connaître le spectre des littératures et civilisations africaines et a suscité en moi l'envie d'étudier profondément la littérature africaine. Je désire alors exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de thèse pour avoir accepté de me diriger patiemment et pour son soutien constant pendant la préparation de ce projet. C'est uniquement grâce à sa disponibilité, à sa générosité exceptionnelle et à son caractère chaleureux que ce travail a pu voir le jour. Ses orientations et conseils précieux pendant les différentes phases de cette recherche ont largement contribué à enrichir mon expérience académique.

Je remercie également Prof. Dr. Susanne Gehrmann, d'avoir accepté d'être la seconde rapporteuse de ma thèse. Merci à elle également d'avoir suivi l'évolution de ma thèse, pour ses remarques essentielles et ses conseils amicaux et précieux donnés à la suite de nos rencontres lors du colloque de recherche sur les littératures africaines de notre institut.

Je désire, de même, exprimer ma reconnaissance à Prof. Dr. Peter Heine qui mérite un remerciement particulier pour avoir accompagné cette recherche, je lui dois un *grand merci*. Son encadrement pendant mes études et au cours de la préparation de mon doctorat, ses remarques, ses suggestions, ses recommandations amicales m'ont amplement encouragé. Pour ses orientations ainsi que pour ses conseils précieux et judicieux, pour sa disponibilité, ses encouragements généreux, je le remercie très vivement.

Ensuite, c'est avec la plus profonde gratitude que je désire remercier toutes les personnes et institutions qui ont contribué à la réalisation de mon projet. Je tiens à remercier la fondation allemande du KAAD (Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst) dont la bourse de doctorat m'a fourni les financements nécessaires pour soutenir mes recherches à Berlin. Je remercie cette fondation pour son encadrement et son soutien chaleureux.

Pareillement, je remercie l'organisation du DAAD (Deutscher Akademischer Austausch-Dienst) qui m'a offert une bourse de recherche durant une année, me permettant d'apprendre la langue allemande à la Ruprecht-Karls-Universität de

Heidelberg. Pareillement, je remercie le Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique en Tunisie.

Également, je remercie cordialement M. Georges Khalil du Wissenschaftskolleg à Berlin pour son soutien et ses encouragements pendant les divers stades de mes études, ainsi que le Père Thomas Treutler, représentant du Katholische Studentengemeinde à Berlin (KSG), pour son assistance chaleureuse, ses conseils précieux et son engagement cordial dans mon projet.

Enfin, je désire remercier le Goethe-Institut de Berlin (Besucherprogramm) ainsi que le Centre des Langues (Sprachenzentrum) de l'Université Humboldt. Je remercie infiniment Dr. Ineke Phaf-Rheinberger, Prof. Dr. Moncef Ben Abdeljelil, Dr. Kahiudi Claver Mabana, Dr. Salim El-Omri, M. Alain Chuba et M. Joël Glasman pour leurs remarques utiles, encouragements et recommandations particulièrement appréciables.

Sans l'amour unique et le soutien particulier de ma famille en Tunisie, mes amis et collègues à Berlin, ce travail n'aurait pas vu le jour. Je leur en suis, à toutes et à tous, très reconnaissant.

Anis Ben Amor

Berlin, le 31 août 2009

Table des matières

1.	Introduction	1
1.1	Thèse du travail	1
1.2	Justification du choix du sujet.....	2
1.3	Marechera et l'héritage littéraire de ses prédécesseurs africains	5
1.4	Marechera : voix intellectuelle avant-gardiste dans la littérature africaine.....	6
1.5	Traces surréalistes dans la littérature africaine	7
1.6	Du surréalisme dans la littérature africaine.....	8
1.7	Emprunts surréalistes dans la création littéraire de Marechera.....	9
1.8	Approche et structure du travail	10
2.	Historique de la rencontre entre le surréalisme européen et la littérature africaine	13
2.1	Le surréalisme en Europe : caractéristiques et procédés majeurs	14
2.1.1	Surréalisme historique contre surréalisme ontologique	16
2.1.2	Origines et évolution du surréalisme en tant qu'école et concept littéraire	16
2.1.3	Définition du surréalisme en partant du point de vue de Breton et évolution.....	19
2.1.4	Objectifs des surréalistes.....	22
2.1.5	Théorie du surréalisme : principes majeurs	23
2.1.6	Pratique du surréalisme: méthodes	26
2.2	Rapports entre politique et art : critique du surréalisme pour son « désengagement »	28
2.3	L'ère communiste du surréalisme	31
2.4	A la recherche de mondes alternatifs : l'univers de l'enfance, de la folie et des civilisations dites « primitives » comme sources d'inspiration	33
3.	L'intellectuel africain à la recherche d'alliances dans sa quête de la liberté	36
3.1	Révolution littéraire de <i>Légitime Défense</i> : critique sociale et écho de la Négritude	37
3.2	Rôle de la revue à aspirations communiste et surréaliste <i>Tropiques</i> : signe de l'alliance entre le surréalisme et la Négritude.....	41

3.3	Rencontre et appropriation du surréalisme par Césaire.....	47
3.3.1	Rôle du surréalisme chez Césaire	48
3.3.2	Fonction du surréalisme dans la littérature africaine en partant de la position césairienne	50
3.4	Le surréalisme et la littérature africaine dans la réception critique : défenseurs contre opposants	53
3.5	Révolte noire à allure surréaliste	58
3.6	Surréalisme et littérature africaine post-nationaliste : le cas de Taban lo Liyong	60
3.6.1	Taban lo Liyong : insurgé intellectuel et avant-gardiste littéraire	61
3.6.2	Rapports entre courants avant-gardistes européens et littérateurs africains	62
3.6.3	Situation postcoloniale et surréalisme	63
3.7	Tchicaya U Tam'si : poète inclassable	64

4. Empreintes du surréalisme dans la poétique

et la création littéraire de Marechera 67

4.1	Défis et orientations avant-gardistes dans la littérature africaine postcoloniale.....	67
4.2	Émergence de nouveaux paradigmes littéraires en Afrique sub-saharienne : le cas de Dambudzo Marechera.....	69
4.3	Desideratum dans la réception critique concernant la poétique et la poésie de Marechera.....	69
4.4	Démarche, problématiques et structure du chapitre	73
4.5	Introduction aux diverses positions critiques concernant Marechera et son écriture avant-gardiste suscitant deux parti-pris : opposants et défenseurs.....	75
4.5.1	Dambudzo Marechera : souffle anticipateur et voix iconoclaste dans la réception critique	76
4.5.2	Procès de l'écriture de Marechera : arguments et contre-arguments	80
4.5.3	Réception critique afrocentriste de l'œuvre maréchérienne.....	88
4.5.4	Critique eurocentriste des écrits de Marechera.....	91
4.6	Marechera : voix artistique et intellectuelle à contre-courant	92
4.7	Critiques et emprunts littéraires d'origine européenne.....	94
4.8	Au croisement des chemins : écriture littéraire de Marechera, entre éclectisme littéraire et <i>Weltliteratur</i>	95

4.9	Positionnement intellectuel et littéraire de Marechera vis-à-vis de l'Afrique et de l'Europe.....	97
4.9.1	Répercussions des avant-gardes poétiques et courants d'idées européens sous forme d'influence livresque.....	97
4.9.2	Impact de Franz Kafka sur les écrits de Marechera	98
4.9.3	Quête de révolte dans les avant-gardes littéraires : la Beat Generation comme source d'inspiration	99
4.9.4	Rapports de Marechera avec les écrivains africains : divergences et convergences	102
4.10	Écrire la réalité postcoloniale : « ménippéanisme » de Mikhaïl Bakhtine, affinités surréalistes, antiréalisme et justifications de ces choix formels.....	106
4.10.1	Caractéristiques du style « ménippéen » et rôle du « carnavalesque » bakhtinien pour Marechera et ses objectifs	106
4.10.2	Traitement du désarroi postcolonial à travers une écriture surréaliste : « Blast the poet or let him blast your mind! » : déraison, délire, hermétisme et obscénité dans l'écriture de Marechera et ses objectifs	109
4.10.3	Antiréalisme et ses visées : refus de la rationalité.....	114
4.11	Importance de Marechera pour la scène littéraire africaine : Marechera comme modèle d'inspiration pour la nouvelle génération d'écrivains africains	120
4.12	Parcours intellectuel et artistique de Marechera	125
4.12.1	Philosophie intellectuelle	125
4.12.1.1	Rôle de l'écrivain dans la société postcoloniale	125
4.12.1.2	La lutte anticoloniale cède la place au défi postcolonial : l'heure du renouveau a sonné.....	126
4.12.1.3	Objectif de l'écrivain : liberté d'expression artistique	129
4.12.1.4	Vision universaliste de la littérature servant de miroir à la condition humaine	130
4.12.1.5	Image de l'écrivain chez Marechera	132
4.12.1.6	Poétique contre idéologie : voix artistique individuelle contre devoir collectif	134
4.12.1.7	Engagement contre désengagement : de quel engagement s'agit-il selon Marechera ?.....	139
4.12.1.8	Le désengagement : dernier abri de la voix intime face à la réalité postcoloniale et au collectif	141
4.12.1.9	Engagement social et politique à travers une voix intime et une démarche introspective	146
4.13	Introduction à la poétique de Marechera et similitudes avec le surréalisme européen.....	151
4.13.1	Justification pour le choix littéraire de nature surréaliste et les objectifs à atteindre ...	152

4.13.1.1	Rapports entre le contexte historique et le mode d'écriture littéraire imprégné par le surréalisme	152
4.13.1.2	Raisons subjectives et objectives derrière le choix littéraire surréaliste chez Marechera	153
4.13.1.3	Changement des paradigmes littéraires pendant l'ère de la postindépendance.....	155
4.13.1.4	Modes d'écriture et concepts littéraires surréalistes chez Marechera	155
4.13.1.5	Orientations thématiques et formelles privilégiées par les surréalistes.....	165
4.13.1.6	Objectifs prévus de l'usage surréaliste de Marechera.....	168
4.13.1.7	L'apport de la psychanalyse comme sous-aspect surréaliste	169
4.13.1.8	Traits de l'orientation poétique surréaliste de Marechera.....	173
4.13.1.9	Rapprochement thématique avec l'écriture surréaliste	177
4.13.1.10	Un nouveau langage dans le but de la transgression des discours idéologiques courants	180
4.13.1.11	Rapport de Marechera avec la langue anglaise : transgression des règles de l'anglais en tant que stratégie littéraire.....	182
4.14	L'essence surréaliste dans son opus <i>Cemetery of Mind</i>	185
4.14.1	Décision en faveur du genre poétique et raisons de ce choix	185
4.14.2	Contexte littéraire et historique de l'émergence du recueil poétique	185
4.14.3	Conception poétique d'orientation surréaliste dans la poésie de Marechera	187
4.14.3.1	« The Bar Stool Edible Worm » comme manifeste poétique	189
4.14.3.2	Souffle anticonformiste	190
4.14.3.3	Esprit iconoclaste célébrant l'individualité de l'expérience littéraire.....	190
4.14.3.4	Démarche poétique d'ordre surréaliste.....	191
4.14.4	Extraits poétiques de Marechera à affinité surréaliste	192
4.14.4.1	Subversion des paradigmes littéraires dominants dans la littérature africaine.....	192
4.14.4.2	La poésie comme univers intimiste et individuel de son créateur	194
4.14.4.3	Contours thématiques de nature surréaliste dans « Throne of Bayonets ».....	195
4.14.5	Présence des emprunts littéraires avant-gardistes dans la poésie de Marechera	203
4.14.6	Du dadaïsme à la Marechera.....	204
4.14.7	Valeur de la contribution poétique de Marechera pour la scène littéraire au Zimbabwe	206
4.14.8	Résumé	206
5.	Conclusion.....	208
6.	Bibliographie	213

1. Introduction

La littérature africaine est multiple, elle a connu des courants artistiques divers, des écoles de pensées ainsi que des expériences littéraires – telles qu’elles figurent dans les littératures occidentales – de version anglophone ou francophone, elle a connu l’historique-ethnographique à ses débuts, l’engagement culturel et politique, la littérature militante et anticoloniale, les réalismes divers, le mysticisme, les « surréalismes » ...

La littérature africaine possède, certes, des traits spécifiques mais aussi une flexibilité et une ouverture qui confirment le degré d’universalité de cette littérature. Afin de reconnaître la richesse artistique et la contribution de la littérature africaine dans la littérature mondiale, nous partons, à travers cette étude, du postulat que cette littérature ne représente qu’une extension de la littérature mondiale. Pour atteindre ceci, nous allons essayer de comparer les originalités et les ouvertures de cette littérature à d’autres traditions littéraires, en la situant dans un champ comparatif vaste par le biais duquel cette littérature se rapprochera d’autres traditions littéraires ainsi que de courants intellectuels issus de contextes différents.

En effet, l’objectif de notre étude est d’établir des rapports entre des tendances littéraires d’Afrique et d’autres écoles littéraires et courants de pensée européens, afin de mieux mettre l’accent sur la dimension artistique des œuvres littéraires africaines et mettre particulièrement en exergue – au contraire des approches sociologiques des œuvres littéraires – les traits de *littérarité* de cette littérature, afin d’affirmer son caractère humaniste et universel.

1.1 Thèse du travail

Nous essaierons dans cet ouvrage de trouver des rapprochements entre la littérature africaine et le surréalisme. Nous trouvons, certes, des analogies au niveau des concepts littéraires, philosophiques et sur le plan de la poétique et c’est pourquoi nous désirons examiner les affinités entre la littérature africaine et le surréalisme européen dans sa première phase et sa phase récente.

Nous tenterons de répondre à la question suivante : comment peut-on justifier, dans la littérature africaine, l’impulsion initiée par le surréalisme européen, existant chez la première génération de poètes africains, représentée par l’auteur Aimé Césaire et la

revue collective *Tropiques*, et chez la récente génération des poètes postcoloniaux, avec notamment l'écrivain zimbabwéen Dambudzo Marechera ? Comment s'explique cette imprégnation pour chacune des deux époques de création littéraire ? Quels ont été les motifs respectifs à l'origine de cet intérêt pour le surréalisme ?

Le choix de la notion de « tension », dans le titre de la thèse, s'appuie sur le caractère à la fois indéfini, dynamique et flexible de ce terme refusant de se soumettre à des catégories limitées et à des définitions fixes. Il nous paraît correspondre à ces ondes d'influences du surréalisme en Afrique et ce qui en découle. En effet, loin des notions d'école ou de mouvement – on ne retrouve pas de cadre théorique, de groupement ou de manifeste qui définisse un courant littéraire surréaliste africain – c'est plutôt cette tendance, cette orientation, cet état d'esprit impulsés par le surréalisme dans la littérature africaine que nous espérons identifier et décrire.

1.2 Justification du choix du sujet

L'objet de notre étude sera limité à deux écrivains et intellectuels africains, d'une part, un exemple de l'écriture francophone avec Aimé Césaire, et d'autre part, un exemple de l'écriture anglophone en Afrique sub-saharienne avec Dambudzo Marechera. Ces deux auteurs et les tendances littéraires reflétées dans leurs œuvres possèdent des traits distincts dans leur conception de l'art et dans leur appropriation, originale et sélectionnée, d'autres écoles littéraires et courants de pensée européens.

Chronologiquement parlant, Césaire apparaît au sein de la première génération d'écrivains africains s'inspirant du surréalisme, à partir des années 40 et 50. Marechera, quant à lui, appartient à la génération récente d'auteurs africains, apparue à la fin des années 70 et écrit avant la libération du Zimbabwe et aux premiers jours de l'indépendance.

Le choix de l'étude des deux auteurs cités est justifié principalement par le fait que ces écrivains montrent dans leurs écrits littéraires une certaine proximité vis-à-vis des courants littéraires européens avant-gardistes, se reflétant dans leur style. Rappelons à ce propos, qu'il n'existe que peu d'études comparatives qui mettent en jeu l'itinéraire du surréalisme dans les deux traditions littéraires francophone et anglophone d'Afrique.

Toutefois, l'approche surréaliste et ses enjeux chez Césaire ayant été largement étudiés, nous ne le mentionnerons dans ce travail, ainsi que la revue *Tropiques*, véritable

voix collective reflétant l'écho surréaliste de la première génération d'auteurs antillais et africains, qu'à titre d'exemples.

Marechera a une place particulièrement importante dans notre étude car même si l'on retrouve des traces du surréalisme chez d'autres écrivains tel l'Ougandais-Soudanais Taban lo Liyong ou l'auteur congolais Tchicaya U Tam'si, nous pouvons uniquement parler de tendance surréaliste passagère chez ces auteurs. Au contraire, les influences surréalistes sont très visibles dans la poésie de Marechera.

D'autre part, s'il existe plusieurs études sur Césaire et Tchicaya, il n'existe que peu d'études en français concernant le surréalisme dans la littérature anglophone africaine et chez Marechera particulièrement, à l'exception de celles réalisées par Xavier Garnier, qui a aussi traduit le roman de cet auteur *The House of Hunger* (1978) de l'anglais vers le français – on ne trouve aucune étude critique francophone examinant le surréalisme dans son œuvre poétique.

La question du surréalisme est largement discutée dans le contexte littéraire francophone mais elle est à peine évoquée dans le discours critique anglophone. Ce travail élargira le débat littéraire et inclura un poète anglophone, à savoir Marechera.

Si la majorité des critiques littéraires traitant de cet auteur ont essayé de mettre l'accent sur le caractère régional de sa création littéraire et ont considéré son œuvre, ancrée dans un espace politico-historique, comme un miroir qui reflète des données historiques, politiques, économiques, sociales et culturelles, ces approches sociologiques de la littérature africaine ignorent les signes de son évolution, les échanges qu'elle entretient avec des littératures étrangères et les influences de ces sources artistiques non-africaines. Le succès des idées surréalistes auprès des pionniers de la littérature africaine est indubitablement perçu par la critique. A titre d'exemple, nous pouvons citer ici l'ouvrage de Jean-Claude Michel intitulé *Les Écrivains noirs et le surréalisme* (1982) où il considère l'alliance de la première génération d'écrivains noirs avec le surréalisme européen comme le résultat d'objectifs communs (la remise en question de l'ordre colonial, la critique des valeurs de la civilisation européenne, la réhabilitation de l'héritage culturel africain, entre autres). Aussi nous espérons que ce travail élargira le débat littéraire sur le surréalisme en Afrique en incluant Marechera, un poète anglophone.

Les deux écrivains étudiés – Marechera et Césaire – se rejoignent particulièrement par leur penchant pour l’anticonformisme littéraire. Esthétiquement, cet arrière-plan anticonformiste s’est établi en particulier chez Marechera comme un enjeu artistique et intellectuel qui se définit comme une transgression voulue des traditions littéraires connues et une rupture consciente vis-à-vis des convictions idéologiques communes et des conventions artistiques établies.

Jacques Chevrier, auteur des ouvrages *Littérature nègre* (1990/1984), *Littératures d’Afrique noire de langue française* (1999) et *Littérature Africaine : Histoire et grands thèmes* (1990), Lilyan Kesteloot, auteur de *Black Writers in French: A Literary History of Négritude* (1991) et *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle* (1992/1987) et Jean-Claude Michel avec son étude *Les Écrivains noirs et le surréalisme* (1982) tracent dans leurs ouvrages les points de repère de cette littérature ainsi que ses stations d’émergence et d’évolution et nous permettent de dégager les premiers contacts historiques entre intellectuels africains et cercles surréalistes.

Ces ouvrages critiques sont d’importantes références pour le premier et le second chapitre de notre essai. Cependant, nous devons mentionner qu’aucune des études citées traitent de l’œuvre poétique de Dambudzo Marechera sous son angle surréaliste. Cet auteur ne sera même pas mentionné par Chevrier, Kesteloot et Michel. Ceux-ci traitent de manière expéditive du surréalisme présent dans les écrits de Tchicaya U Tam’si. Flora Veit-Wild, auteur de *Writing Madness: Borderlines of the Body in African Literature* (2006) est l’unique critique littéraire mentionnant Marechera comme un successeur de l’imprégnation surréaliste dans la littérature africaine postcoloniale. Cette étude veut donc combler cette absence et introduire Marechera dans la scène littéraire en donnant à sa poétique et à sa poésie d’affinité surréaliste une place de choix.

La littérature africaine sera qualifiée par cet écrivain, comme un espace littéraire de rencontre entre deux croisées : d’une part, l’écrivain africain a affaire à un héritage africain dans sa dimension intellectuelle et littéraire, c’est-à-dire qu’il maintient une continuité par rapport à son contexte littéraire. D’autre part, il entretient un contact intensif avec d’autres traditions littéraires et intellectuelles avant-gardistes, issues en particulier du contexte européen.

1.3 Marechera et l'héritage littéraire de ses prédécesseurs africains

L'héritage littéraire et intellectuel en Afrique sub-saharienne ne peut pas être envisagé sans être replacé dans son contexte historique, en particulier le mouvement de la Négritude et le nationalisme culturel ainsi que leurs concepts essentiels, qui sont remis en question et même brisés par Marechera. Les rapports de Marechera avec les époques de création littéraire antérieures, en particulier l'école de la Négritude et le nationalisme culturel – engagés politiquement et culturellement – se caractérisent principalement par la rupture et la transcendance.

L'ancêtre littéraire africain, présent avec son bagage et ses accumulations, pèse sur Marechera qui veut transcender les traditions littéraires antérieures dans ses formes diverses, notamment l'engagement culturel, politique et social, la Négritude, la prédominance du style littéraire hérité de l'école réaliste et la réforme sociale en tant que visée sacrée de la création littéraire.¹ Il existe donc une sorte de conflit de générations qui caractérise les écrits de notre auteur majeur, Marechera, par rapport à ceux de la première génération représentés dans notre travail par Césaire.

L'encre noire était, dans le contexte historique des années 80, guidée souvent par le nationalisme culturel qui considère que l'intellectuel africain « *sérieux* » doit nécessairement s'engager pour une cause et assumer une responsabilité dans la société. L'intellectuel ne voit dans son individualisme qu'une part de collectivité en devenir. Ce concept d'engagement, comme l'affirme Lilyan Kesteloot, représente *grosso modo* la norme qui dicte souvent les fonctions de l'écrivain ou l'intellectuel africain dans la société, elle écrit :

Nul ne songera à nier la force et le relief que prit ainsi la littérature nègre dès ses débuts. Mais ce demi-siècle d'unanimité combattante peut commencer de peser sur la plume des jeunes. Plusieurs songent et s'essaient à une expression plus individualiste, à un lyrisme plus personnel. Et il est préférable en effet de se cantonner dans son petit moi que de jouer les grandes orgues de l'unanimité nègre sans y croire. Tous les jeunes – et même les anciens – n'ont plus la conviction qui animait

¹ La première génération de la Négritude est composée de romanciers, poètes et dramaturges qui entreprennent de restaurer l'image d'une Afrique précoloniale et révèlent les méfaits du système colonial.

encore les Maunick et les Tchicaya. Mais le passé encore proche risque d'exercer le *diktat* de l'« engagement » obligatoire.²

Il suffit de mentionner ici, à titre d'exemple, l'auteur nigérien Chinua Achebe et son concept de l'écrivain comme instituteur de sa Nation. Il existe donc des moments historiques variés où les conceptions de *la littérature engagée* et du réalisme sont reconnues comme des concepts majeurs dans la scène littéraire africaine. Ainsi, ces concepts deviennent une norme dans l'évaluation des œuvres littéraires. Avec Marechera, nous enregistrons un écart qui prend plusieurs formes. En particulier, nous trouvons dans son œuvre des modifications, transformations, négations et transcendances touchant aux formes d'écriture littéraires et aux sujets.

1.4 Marechera : voix intellectuelle avant-gardiste dans la littérature africaine

On dénote dans les écrits de Marechera, l'auteur sujet de cette étude séminale, un écart par rapport aux normes de la littérature africaine. Il l'est un des symboles de l'apparition de nouvelles tendances littéraires.

Même si le concept d'avant-garde est à l'origine européen, nous trouvons cette notion applicable à la littérature africaine dans ses dimensions moderniste, non-conformiste et innovatrice. Ce concept a émergé en Europe et était employé pour désigner des œuvres innovantes qui repoussent les limites des normes artistiques établies. En d'autres termes, les canons de définition de l'art ou de la littérature se trouvent bafoués et consciemment brisés dans l'art avant-gardiste qui vise la subversion et la transcendance du *statu quo* artistique. L'avant-garde désigne, dans sa définition, les courants littéraires et artistiques prônant « *l'art pour l'art* » et se concentrant essentiellement sur l'expérience esthétique en soi, plutôt que d'adopter un programme d'engagement politique, culturel ou de réforme sociale. Serge Fauchereau exprime l'applicabilité de ce concept sur des périodes historiques diverses en mettant en exergue son éternité et son universalisme dans son ouvrage au titre révélateur *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes* (2001) :

² Kesteloot, Lilyan. 1992 (1987). *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*. Vanves: EDICEF. pp. 9–10.

On fait généralement appel au concept d'avant-garde pour désigner des phénomènes apparus en art et en littérature depuis le dernier tiers du XIX^{ème} siècle ; or il semble bien qu'on pourrait s'y référer pour n'importe quelle époque. Si on pense à une œuvre isolée, ne peut-on pas dire que Descartes ou William Blake, si discutés en leur temps, si en avance sur leur temps, étaient d'avant-garde ? Si on pense à des groupes, des mouvements : le Sturm und Drang allemand, Diderot et les encyclopédistes, l'école romantique d'Heidelberg, Emerson et les transcendentalistes américains, n'étaient-ils pas d'avant-garde ? Ce que l'on applique au surréalisme ne peut-il pas s'appliquer à la pléiade ?³

Nous allons aussi utiliser le concept d'avant-gardisme dans notre travail comme équivalent d'un modernisme, qui se décrit en tant qu'esprit d'insoumission aux diktats des conventions artistiques dominantes et aux règles de l'ordre établi dans le domaine artistique ainsi que la quête de l'alternatif. Il est partout et de tout temps.

1.5 Traces surréalistes dans la littérature africaine

Les sources d'inspiration non-africaines jouent un rôle majeur dans l'innovation de la littérature du continent africain. Nous notons la présence de plusieurs modèles littéraires innovants et originaux. Nous dégageons par exemple des correspondances diverses sous forme de rapports intertextuels et d'emprunts aux courants littéraires européens tels que Dada, le théâtre de l'absurde, le surréalisme, le Nouveau roman, l'existentialisme ...

Ces courants, issus principalement du contexte européen, sont des variétés de l'avant-garde littéraire européenne, trouvant écho chez Marechera. La critique littéraire Flora Veit-Wild défend la présence de telles tendances et impulsions surréalistes dans la littérature africaine et présente ainsi un point de départ d'importance majeure pour ce travail. Dans son ouvrage récent *Writing Madness: Borderlines of the Body in African Literature* (2006) l'auteur introduit, dans son chapitre « Surrealism in Africa ? From Rimbaud to Césaire », les rapports historiques entre le surréalisme et la littérature africaine et analyse les imprégnations surréalistes qu'a subie la littérature africaine avec les protagonistes de la première génération d'écrivains puis leurs successeurs.

³ Fauchereau, Serge. 2001 (1976). *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*. Paris: Éditions Denoël. p. 7.

Au long de l'histoire littéraire africaine, où prédomine un faisceau de courants littéraires et d'écoles de pensée, comment va-t-on situer Marechera dans son contexte littéraire ?

Il sera certainement utile d'avoir recours à d'autres auteurs africains représentatifs de différentes écoles littéraires pour mieux montrer l'écart par rapport à la norme. Citons par exemple Aimé Césaire, Chinua Achebe et Ngugi wa Thiong'o. Nous allons mettre Marechera, d'une part, en dialogue avec ses prédécesseurs et contemporains africains et d'autre part, en jeu avec d'autres figures majeures des littératures d'avant-garde en Europe. Cette approche nous permettra de comprendre à la fois la norme et l'écart : la norme est dans ce cadre la tradition littéraire dominante et bien établie qui se manifeste dans les courants majeurs de l'histoire littéraire africaine tels que le réalisme, l'engagement politique, l'anti-colonialisme, le nationalisme culturel, la Négritude ...

Les écarts par rapport à cette norme se trouvent traduits sous forme d'exceptions représentées par de nouveaux styles d'écriture et des messages anticonformistes originaux, défiant même les discours de la norme. La littérature africaine a subi avec Marechera des transformations profondes touchant tant aux niveaux structurels que thématiques.

1.6 Du surréalisme dans la littérature africaine

Une série d'interrogations se posent dès le début pour marquer la dimension problématique d'un tel sujet. Est-ce légitime de parler de la présence du surréalisme dans la littérature africaine ? Cette question révèle aussi d'autres problématiques, à savoir comment peut-on aborder une telle thématique ? Qu'est ce qui fait qu'une œuvre poétique est surréaliste ? Quels sont les critères qui nous permettent de classer des œuvres et des auteurs sous l'appellation de surréalistes ? Dans quelle mesure la littérature africaine peut-elle être considérée comme surréaliste ?

Le premier chapitre de l'ouvrage de Jean-Claude Michel intitulé *Les Écrivains noirs et le surréalisme* (1982) présente une introduction globale du phénomène surréaliste en retraçant les premiers rapports historiques entre le surréalisme européen et la littérature africaine.

Les rapports de Marechera avec le surréalisme sont limités, à la différence des poètes et écrivains membres des revues *Légitime Défense* et *Tropiques* et des poètes antillais,

africains et latino-américains, tels que Césaire, Léopold Sédar Senghor et Octavio Paz, pour ne citer que les plus célèbres, qui ont fait paraître des tracts, des manifestes et des anthologies de teneur surréaliste. Avec Césaire, nous soulignons l'internationalité du succès de l'idée surréaliste : l'aventure du mouvement a eu ses échos partout dans le monde. Les rapports littéraires entre les deux pôles de création sont par ailleurs confirmés par André Breton et Jean-Paul Sartre. Nous faisons apparaître, entre autres rapprochements entre la littérature européenne et la littérature africaine et antillaise, une sensibilité commune et une conscience partagée.

La nouvelle génération de l'après-indépendance, semble être préoccupée non pas par les premières ambitions des pionniers mais par d'autres thématiques. Avec l'avènement des indépendances, on découvre d'autres maux, dont l'origine ne se trouve pas à l'extérieur mais au sein même de la société africaine. L'intellectuel postcolonial se trouve en situation conflictuelle avec son entourage et commence, pour lui, le travail de désaliénation de l'intérieur. La récente vague littéraire refuse les conditions de vie précaire actuelles et reprend à son compte le projet surréaliste, dans une aspiration à « *transformer le monde* » et « *changer la vie* ».

1.7 Emprunts surréalistes dans la création littéraire de Marechera

L'œuvre de Marechera présente une voie exceptionnelle dans l'histoire littéraire africaine, et atteste de la présence d'une impulsion surréaliste chez le poète zimbabwéen, qu'il en ait subi l'influence ou qu'il ait choisi consciemment l'écriture surréaliste comme modèle d'écriture poétique.

Il est l'un des écrivains avant-gardistes, innovateurs et ardents représentants d'une orientation moderniste, tant sur le message que sur les formes d'écriture, dans la scène littéraire africaine. Marechera a exprimé sa position à l'égard de cette question et a confirmé, dans ses entretiens avec sa biographe Flora Veit-Wild, avoir subi cette influence surréaliste. Lorsque nous examinons ses récits et sa poésie, notamment ses ouvrages *Black Sunlight* (1980) et *Mindblast* (1984) ainsi que ses pièces de théâtre, nous observons l'existence de traces surréalistes se manifestant sous plusieurs formes, en particulier par le biais de rapports d'intertextualités au niveau formel et de

correspondances à l'échelle thématique. Ceux-ci présentent des similitudes avec les positions artistiques surréalistes et postmodernistes.

Dans une entrevue avec Veit-Wild, intitulée « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry » publiée dans le recueil poétique *Cemetery of Mind* (1992), Marechera avoue son admiration et sa fascination pour le mouvement Dada. Ainsi, le recueil d'essais, coédité par Anthony Chennells et Flora Veit-Wild, portant le titre *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* (1999), a pour épilogue une discussion fictive entre Marechera et l'artiste dadaïste alors décédé, George Grosz. Cette rencontre confirme la présence d'une tendance surréaliste chez Marechera, selon la critique littéraire, représentée notamment par le critique Dan Wylie. Cette tendance se retrouve également dans son écriture dramatique. Ainsi, dans la pièce de théâtre intitulée « The Alley », extraite de la collection *Scrapiron Blues* (1999), nous décelons des spécificités du théâtre de l'absurde, tel que celui de Samuel Beckett par exemple.

Marechera subit de nombreuses influences comme le Nouveau roman, le théâtre de l'absurde, l'existentialisme, le dadaïsme, parmi d'autres. Le surréalisme n'est donc qu'un aspect et se comprend chez cet auteur comme une approche de l'avant-garde littéraire. C'est de même un tremplin qui lui permet de se distancer du réalisme en tant qu'école et concept littéraire naturellement impliqué par l'engagement culturel, politique et social de l'écrivain et allié majeur du nationalisme culturel.

La poétique surréaliste de cet auteur présente en fait, entre autres, une quête d'originalité et de nouveauté thématique et une recherche de nouveaux modes d'écriture littéraire comme l'affirme Veit-Wild dans *Writing Madness: Borderlines of the Body in African Literature* (2006).

1.8 Approche et structure du travail

L'intérêt particulier de ce travail se trouve dans l'absence à ce jour d'étude critique ayant entrepris le projet de mettre en évidence les tendances surréalistes dans la littérature africaine récente. Pour ceci, nous estimons très important de mener une étude sur ce thème, celle-ci se développera dans deux grandes parties : la première dresse l'histoire de la rencontre entre les écrivains africains de la première génération représentés par Césaire et les fondateurs du courant surréaliste et met en exergue les motifs de la revue

Tropiques ; la seconde, quant à elle, est dédiée à la poétique et poésie de caractère surréaliste de Marechera.

Tout d'abord, en ce qui concerne la première génération des poètes africains tels que Césaire, une approche historique littéraire met en évidence les liens entre le surréalisme européen et le surréalisme africain afin de tracer par la suite les premiers rapports et rencontres littéraires entre le surréalisme et la littérature africaine. Cette démarche nous révèle la nature du rapport qu'a maintenu le cénacle parisien des surréalistes avec les poètes noirs et particulièrement avec la figure d'Aimé Césaire, intellectuel et poète martiniquais membre du cénacle parisien, poète du mouvement surréaliste et ami du théoricien de cette école, André Breton. Nous allons également faire référence à d'autres écrivains et poètes africains, inspirés par le surréalisme ou ayant des échos surréalistes dans leurs œuvres poétiques, tels que l'écrivain soudanais-ougandais Taban lo Liyong et le poète congolais Tchicaya U Tam'si.

Cette approche historique n'est toutefois pas applicable à la récente génération d'écrivains africains, celle-ci n'ayant pas eu de contacts avec les acteurs de l'école surréaliste européenne. C'est pourquoi nous optons pour une méthode textuelle dans la seconde partie de la recherche, celle consacrée à Marechera. Ainsi, nous adoptons une approche partiellement comparative afin de réussir à mettre en évidence les différentes facettes de la littérature africaine et d'autre part, une démarche intertextuelle. Cette démarche est d'importance, car, comme l'affirme Julia Kristeva, qui en a défini les principes majeurs, « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »⁴ Nous approcherons ainsi la poétique surréaliste de Marechera par l'analyse du discours critique littéraire – qui a été tenu sur les écrits et la philosophie littéraire de cet auteur – et une approche d'analyse textuelle ; « *close reading* » (lecture de près) qui sera employée pour analyser des extraits poétiques de Marechera.

Partant de ce postulat, nous devons, au cours de cette étude, replacer la poétique de Marechera dans un espace littéraire vaste afin de souligner sa proximité avec les littératures avant-gardistes et en particulier le surréalisme. L'importance de cette approche générique permet de situer notre auteur par rapport aux sujets conventionnels

⁴ Kristeva, Julia. 1969. « Le mot, le dialogue et le roman ». In *Semiotike : Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. pp. 82-112. Ici p. 85.

et courants littéraires connus dans la scène littéraire africaine. Aussi, en prenant en compte les modes d'écriture, les courants littéraires et les écoles de pensée en Afrique, nous voulons dégager l'influence d'un courant artistique ou idéologique adopté, transcendé ou remis en question par cet auteur. Nous introduisons les éléments du débat littéraire en Afrique initié par les écrits de Marechera et leur appréhension par les critiques littéraires africains et européens. Nous voulons mettre en évidence la contribution à l'avant-garde littéraire en Afrique de cet innovateur dont les prises de position manifestées dans ses écrits théoriques et littéraires, attestent l'influence des auteurs européens et américains tels que ceux de la Beat Generation et du théâtre de l'absurde.

En tout premier lieu, la première partie de notre étude mettra en évidence le champ de tension surréaliste à l'échelle philosophique et poétologique. Nous traiterons du surréalisme en général : son histoire, sa poétique et sa philosophie, en mentionnant en marge le rôle attribué à la découverte de l'art nègre et à l'exotisme littéraire, valorisant les civilisations dites « primitives ». Par la suite, notre étude se dirigera autour de l'axe de la rencontre historique entre le surréalisme européen et la littérature africaine. Elle considérera la réception critique de l'approche surréaliste dans les écrits de Césaire pour qui celle-ci est fortement liée à son engagement littéraire politique et représente une voie précieuse aidant à la libération du Noir. Également, nous examinons dans cette partie du travail le rôle important de *Tropiques* en tant que revue collective et voie de circulation des idées et orientations littéraires surréalistes chez la première génération d'auteurs antillais et africains.

Dans un troisième temps, l'accent sera mis d'une part sur la nouvelle vague avant-gardiste que représente l'œuvre de Marechera qui anticipe la création artistique actuelle et d'autre part sur la façon dont la critique l'a perçue. Par la suite, nous analyserons des extraits poétiques de son recueil *Cemetery of Mind* (1992) montrant des exemples d'inspiration surréaliste dans son œuvre. On examinera les influences reconnues et reconnaissables chez Marechera puis on montrera par l'étude de sa poétique, que la philosophie littéraire de Marechera recoupe ontologiquement celle des surréalistes. En dernier lieu, on discutera des cas textuels poétiques, où il s'agit de montrer comment les inspirations et idées fondamentales du surréalisme convergent ou divergent avec Marechera.

2. Historique de la rencontre entre le surréalisme européen et la littérature africaine

Dans cette partie du travail, nous tenterons d'introduire la nature du rapport entre le surréalisme européen et la littérature africaine. Cette partie restitue le cadre historique dans lequel la poésie africaine a croisé le surréalisme européen. Ici, nous mettrons l'accent sur la contribution de certaines revues et journaux littéraires africains et antillais qui ont reflété les aspirations des nouveaux adhérents au surréalisme et nous insisterons sur leur compréhension de ce mouvement en tant qu'opportunité, offrant des méthodes précieuses pour relever leurs défis et progresser dans l'affirmation de l'identité africaine et antillaise.

Dans ce contexte, nous mettrons également en exergue les différentes positions des opposants et partisans de l'usage surréaliste dans la littérature africaine. En d'autres termes, le surréalisme, loin d'être uniquement un allié des poètes africains dans leur lutte anticoloniale, est considéré par certains critiques littéraires africains et européens comme une forme de « néocolonialisme ». Pour cette raison, nous porterons notre attention sur ces considérations avant d'introduire la génération des successeurs de la poésie africaine d'affinité surréaliste, génération représentée par un auteur postcolonial, Dambudzo Marechera, objet majeur de cette étude, qui a également intégré des techniques d'écriture surréaliste dans ses écrits mais à des fins totalement différentes de celles de ses prédécesseurs qui menaient une lutte contre le colonialisme. Il s'agit donc d'une rupture thématique dans la tradition poétique en Afrique sub-saharienne qui sépare la poésie de la période coloniale de celle postcoloniale. Même si les formes poétiques se ressemblent, le message thématique est différent.

Nous jugeons l'introduction du mouvement surréaliste européen ainsi que ses principes et concepts comme fondement indispensable de ce travail. Le chapitre qui suit sert d'introduction à cette école littéraire et artistique et retrace l'histoire de la rencontre entre le surréalisme européen et la littérature africaine.

2.1 Le surréalisme en Europe : caractéristiques et procédés majeurs

Durant la Seconde Guerre mondiale, l'humanité fait l'expérience de l'emprise des totalitarismes en Europe. Des préoccupations et des devoirs étrangers à l'art et à la littérature s'imposent aux artistes et aux intellectuels et préoccupent notamment les surréalistes. Ceux-ci sont assez mal perçus, pour la plupart discrédités en tant que juifs, communistes ou de nationalité étrangère et surtout parce qu'ils sont considérés de fait comme des représentants d'une conception « *anti-bourgeoise* », « *inacceptable* » et « *inconcevable* » de l'art et de la morale. Parallèlement, ces raisons amènent les critiques à caractériser aussi bien le surréalisme que le dadaïsme en tant que courants artistiques originaux parce qu'ils ont remis en question les fondements d'une civilisation, d'une société bourgeoise, d'une politique et d'une philosophie héritées du siècle des Lumières. Les dimensions et les orientations politiques de l'école surréaliste sont le principal facteur de conflits qui divisent les rangs du cénacle parisien. Ce désaccord est le fruit d'un contexte historique chargé de conflits idéologiques au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui accoucha de querelles et de ruptures dans les rangs des surréalistes.⁵

Le surréalisme a exercé une grande influence sur la culture du XXe siècle, comme en témoignent les œuvres littéraires, picturales, cinématographiques, théâtrales, et autres, créées par des artistes tels que Salvador Dalí, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Luis Buñuel et Jean Genet.

Le mouvement entretient des rapports étroits avec l'Afrique qui se manifestent originellement par une inclination à l'exotisme. Jacques Chevrier étudie dans son ouvrage *Littérature nègre* (1990/1984) l'apparition de l'attrait pour l'exotique dans l'histoire littéraire européenne, par exemple chez Jules Verne et Pierre Loti.

Dès les premières années du XXe siècle, un groupement d'artistes français transgresse les normes et conventions de l'art européen en prenant pour modèles des statues et des masques africains qui deviennent la source d'inspiration de nouvelles

⁵ Cf. Bouquet, Dominique. 2003. *Le Surréalisme en France et en Europe*. Paris: Ed. Pocket (Coll. Les grandes Pocket classiques). pp. 16-17

tendances artistiques. Ce courant exotique se retrouve dans les domaines de la peinture (Picasso, Derain, Braque et Matisse qui fondent le cubisme), la musique (jazz, *La Revue Nègre* 1925 à Paris avec Joséphine Baker et Sydney Bechet), le théâtre, la littérature et le cinéma.⁶

La littérature fait également partie de cette vogue africaine, comme en témoigne la publication par Blaise Cendrars, en 1921, de *l'Anthologie nègre*, recueil de contes et légendes, suivi en 1928 par les *Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs*. Dans le même temps, Philippe Soupault manifeste, à l'instar de ses amis surréalistes, toute la sympathie que lui inspire le « primitivisme nègre » dans un roman intitulé *Le Nègre Blanc*, paru en 1927. Enfin, Guillaume Apollinaire qui dans son recueil *Alcools* (1913) a évoqué ses « fétiches d'Océanie et de Guinée »⁷, admet « a great influence of the negro art on the destiny of French art »⁸ dans ses *Chroniques d'art* (1960). Jean-Claude Blachère développe amplement ce sujet dans son ouvrage *Le Modèle nègre : Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire-Cendrars-Tzara* (1981).

Si les premiers auteurs européens n'ont pas eu le souci de confirmer une culture originale et authentique pour les Africains et les Antillais, les travaux des premiers grands ethnologues, tels que Delafosse et Léo Frobenius, amorceront, vers la fin des années trente, en marge de la mode de l'art nègre et des nègreries du début du siècle, un mouvement de revalorisation des civilisations noires.⁹

Singulièrement le surréalisme rêvant à une Afrique idéalisée va inspirer toute une génération d'écrivains africains et antillais qui s'approprièrent ses images exotiques.

On fait, par ailleurs, la distinction entre le mouvement historique du surréalisme et l'influence qu'il a exercée par la suite dans la littérature, et notamment pour les écrivains de l'école de la Négritude.

⁶ Cf. Chevrier, Jacques. 1990 (1984). *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin. p.18.

⁷ Cf. Chevrier. 1990 (1984). *Littérature nègre*. p. 19.

⁸ Veit-Wild, Flora. 2006. *Writing Madness: Borderlines of the Body in African Literature*. 2006. Oxford: James Currey Publishers. p. 35.

⁹ Cf. Chevrier Chevrier. 1990 (1984). *Littérature nègre*. p. 5.

2.1.1 Surréalisme historique contre surréalisme ontologique

Selon les anthologies littéraires et la plupart des critiques, l'expérience surréaliste a duré de 1919 à 1969. Le surréalisme est apparu dans la première moitié du XXe siècle, avec la publication des œuvres et manifestes d'André Breton et de Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* (1919), jusqu'à l'autodissolution de ce groupe suite au décès de Breton.¹⁰

Ces cinquante années furent marquées par la richesse et la fécondité de la production littéraire et artistique de ce mouvement. Aujourd'hui encore, l'expérience surréaliste n'est pas terminée vu qu'elle a acquis une continuité et une dimension anhistorique, apatride et agéographique. C'est pour cette raison que nous parlons de surréalisme ontologique éternel et qui peut resurgir partout dans le monde. Le mouvement historique s'arrête au début des années 70 mais le surréalisme ontologique est atemporel et dépend uniquement du point de vue du critique littéraire.

2.1.2 Origines et évolution du surréalisme en tant qu'école et concept littéraire

Les surréalistes ont reconnu et assimilé les contributions des mouvements européens marquant le début du siècle écoulé, à savoir essentiellement le dadaïsme de même que le cubisme et le futurisme pour les arts. Leur poésie montre également des analogies thématiques et stylistiques avec des poètes français du XIXe siècle. Les surréalistes ont aussi eu des affinités avec des ancêtres littéraires tels que Shakespeare ou Dante. De même leurs travaux renvoient aux écrits du Marquis de Sade dans la mesure où les états inconscients seront projetés automatiquement sans aucune censure de la part de la conscience logique, esthétique ou morale.

Dans ce même domaine, Freud a aussi eu un rôle majeur pour André Breton qui s'est basé sur sa théorie de l'inconscient et y a puisé les outils nécessaires à ses *Vases Communicants* (1932). Breton a reconnu la contribution de Freud à l'exploration des

¹⁰ Cf. Bouquet, 2003. *Le Surréalisme*, p. 15.

pouvoirs des désirs libidinaux, de l'irrationnel et au décodage des codes, des processus de l'inconscient et des rêves.¹¹

Nous allons poursuivre notre analyse en retraçant plus en détails les particularités du dadaïsme puis du symbolisme qui représentent les inspirations fondamentales du surréalisme.

Ainsi, si Maurice Nadeau déclare dans *Histoire du surréalisme* (1945) : « sans *dada*, le surréalisme eût sans doute existé, mais il eût été tout autre »¹², c'est que l'héritage de Dada a déterminé la naissance et l'évolution du courant surréaliste tel un postulat de départ. Ainsi les prémisses du surréalisme, à savoir l'anarchisme et le nihilisme proviennent de Dada qui se caractérise par le rejet total et la dénonciation des fondements de la civilisation européenne jugée matérialiste et restrictive.

Le poète Tristan Tzara, figure prépondérante du dadaïsme, a rencontré des artistes réfugiés comme lui en Suisse tels que Hans Arp, Hugo Ball et Picabia. Ils ont commencé dès 1916 le projet de « joyeux dynamitage de l'art officiel, de la morale, et de la tradition ». ¹³ Ils publient la revue *Der Dada* ainsi qu'un *Manifeste Dada* en 1918, dans lequel Tzara écrit : « Pas de pitié. Il nous reste, après le carnage, l'espoir d'une humanité purifiée. »¹⁴

Les idées de l'école Dada se répandent et atteignent Paris où arrive Tzara en janvier 1920. Il s'y trouve alors, parmi les intellectuels adhérant à ces idées, André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos et Benjamin Péret. Le contact des futurs surréalistes avec le dadaïsme n'a pas duré et l'organisation par Breton du « Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » en 1922 à Paris a marqué leur séparation.

Si le dadaïsme a remis en question, critiqué, contesté tous les domaines d'une civilisation en faillite, il n'a pas prévu d'alternatives. Ici réside le point de divergence entre le courant Dada et le mouvement surréaliste. Ce dernier critique le nihilisme dadaïste ainsi que leur manque de théorie et souhaite tracer les orientations majeures d'une nouvelle civilisation dans laquelle l'homme nouveau pourrait être en harmonie et

¹¹ Cf. Kohlschmidt, Werner & Wolfgang Mohr (Eds.). 1984. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Auflage, Band 4. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 298–308. Ici pp. 299–300.

¹² Maurice Nadeau cité par Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 31.

¹³ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 31.

¹⁴ Tristan Tzara cité par Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 31.

avoir un avenir meilleur par le biais du bouleversement de l'esprit et du langage, considéré en tant que condition indispensable pour repenser l'ordre du monde.¹⁵

Les surréalistes ont cependant repris l'esprit Dada et beaucoup de leurs méthodes (provocation, scandale, subversion) afin de « choquer et indigner »¹⁶ selon Apollinaire. Cette attitude de négation sert comme moyen de pousser le public à découvrir d'autres manières de percevoir les choses.

En parallèle à l'héritage dadaïste, les symbolistes tels Guillaume Apollinaire sont considérés par les surréalistes comme leurs prédécesseurs directs. Pour André Breton, Paul Eluard ou Louis Aragon, les vieux sentiers battus de l'écriture poétique conventionnelle et ses cadres limités ne permettaient pas d'exprimer les dégâts et le traumatisme de la guerre et n'étaient pas aptes à transmettre leur révolte. En s'inspirant de la démarche poétique symboliste ils ont cherché une forme d'écriture pouvant traduire leur vécu durant la guerre et, à une autre échelle, refléter l'intensité de leur révolte contre la civilisation occidentale fondée sur la rationalité et la logique.¹⁷

Guillaume Apollinaire est à l'origine du terme « surréalisme » qu'il introduit dans sa pièce de théâtre *Les Mamelles de Tirésias – Drame surréaliste* (1917). De fait, il utilise des procédés littéraires tels que l'image au rôle prépondérant, l'effet de surprise, l'immixtion de l'anormal, de l'extraordinaire et du merveilleux dans la création artistique.¹⁸ D'autres figures comme Baudelaire, le poète des *Correspondances* (1857), qui croit en l'existence d'une réalité occulte résidant derrière les symboles ; et Rimbaud, le poète des *Illuminations* (1872), qui considère le poète comme étant un voyant, sont des pionniers dans l'expression des labyrinthes de l'inconscient et de l'intérêt anticipateur pour la psychanalyse. Lautréamont a également fortement inspiré les surréalistes, particulièrement grâce à son œuvre poétique *Les Chants de Maldoror* (1868) qu'ils considèrent comme un exemple concret de l'écriture automatique et grâce à laquelle Pierre Reverdy a développé sa théorie de l'image.¹⁹

Ces poètes donnent l'exemple d'une poésie délirante prônant la révolte contre le *statu quo*, la religion, la société et la misère de la condition humaine. L'œuvre poétique s'y

¹⁵ Cf. Michel. 1982. Michel, Jean-Claude. 1982. *Les Écrivains noirs et le surréalisme*. Sherbrooke: Éditions Naaman. pp. 13–14.

¹⁶ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 23.

¹⁷ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 27.

¹⁸ Cf. Kohlschmidt et al. 1984. *Reallexikon*. p. 300.

¹⁹ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 15.

étend au mode de vie, exprime l'expérience du *dasein* vécu et reflète une quête d'un nouvel humanisme.

On trouve par ailleurs des échos de cette tradition poétique chez le poète martiniquais Aimé Césaire, également fasciné par les symbolistes. Il reconnaît l'influence de Lautréamont dans ses écrits et déclare s'identifier à son œuvre. Césaire écrit : « La vérité est que Lautréamont n'a eu qu'à regarder dans les yeux l'homme de fer, forgé par la société capitaliste, pour appréhender le monstre quotidien, son héros. »²⁰

Dans la partie suivante, nous présenterons les concepts majeurs et les techniques principales de l'écriture surréaliste qui ne constituent en aucun cas un protocole à respecter mais des itinéraires possibles de l'écriture surréaliste.

2.1.3 Définition du surréalisme en partant du point de vue de Breton et évolution

Nous nous concentrerons surtout sur la définition du surréalisme selon les caractéristiques majeures définies par André Breton, représentant et théoricien de l'école surréaliste, car il incarne, parallèlement à Aimé Césaire, le protagoniste majeur de la rencontre littéraire et historique entre le surréalisme européen et la littérature africaine. Nous devons cependant noter le fait qu'il existe d'autres conceptions du surréalisme données par d'autres membres du mouvement.

Loin d'être uniquement un courant littéraire ou une école artistique, le surréalisme se définit comme un « esprit littéraire et artistique » désirant ne pas se limiter à une Nation ou à une école de pensée unique mais tendant à une visée internationale, illimitée dans le temps et l'espace et représentant des aspirations humanistes, artistiques et littéraires.

Le surréalisme se considère, selon Breton, comme étant un « courant spirituel », une « constante historique », un ensemble d'« attitudes transcendantes de l'être humain », une « révolte contre une misérable condition, aspiration intense à la liberté et à l'amour, exaltation du merveilleux et du désir. »²¹ Breton fournit les bases théoriques du mouvement surréaliste du point de vue philosophique en écrivant :

ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la

²⁰ Césaire, Aimé. 1950. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine. p. 53.

²¹ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 12.

toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.²²

Pour pouvoir atteindre la dimension sociale, Paul Eluard a voulu élargir la définition du surréalisme en faisant d'elle un constat pouvant réduire les différences entre les classes. D'un côté, l'esprit surréaliste, dans sa dimension révolutionnaire, a voulu exercer une grande influence sur l'*intelligentsia* de l'époque mais paradoxalement, l'écriture surréaliste est jugée hermétique et à tendance élitiste, ce qui aboutit à un succès public limité et une négative réception critique de cette école. Ce désaccord concernant les lignes idéologiques et la visée politique du surréalisme mena à une divergence des voix et aboutira, par la suite, à la division du groupe entre partisans et opposants au « *surréalisme au service de la révolution* ». Cette vision divergente sera surtout représentée par Paul Eluard. Les critiques de Breton mettent en exergue le fait qu'il existe une contradiction entre la théorie voulant la libération de l'homme et la pratique surréaliste concentrée dans la provocation et la révolution du langage poétique et qui laisse la réalité sociale totalement inchangée.²³

Plus particulièrement, un sujet de discorde qui agite les surréalistes et attise les critiques de leurs adversaires : il s'agit du rapport de l'art avec le réel. Bouquet le met en évidence en soulignant le refus de l'artiste surréaliste d'imiter la peinture de la vie réelle et la représentation du vécu. Il argumente : « Nombreux seront les surréalistes qui, sommés de choisir entre l'univers qu'ils auront créé et le monde réel, préféreront le premier au second, au risque parfois de la folie ou de la mort. »²⁴

Le surréalisme doit ainsi être appréhendé dans un contexte historique marqué par le traumatisme de la guerre ; le poète surréaliste cherche refuge dans le rêve pour fuir le réel et l'horreur du quotidien.

Selon la conception bretonienne, le fonctionnement du surréalisme est basé sur la notion de création inconsciente. Le médium de la libre association et le jeu de la pensée à travers l'analogie, ainsi que toutes les autres sortes de pratiques – expérimentation du rêve éveillé, rêve endormi, hypnose, hallucinations, états inconscients, étude des phénomènes psychologiques, découverte des traits subtils de la séduction érotique – sont

²² Breton, André. 1977. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard. p. 38.

²³ Cf. Kohlschmidt *et al.* 1984. *Reallexikon*. Ici p. 300.

²⁴ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 26.

des moyens d'exorciser cette « *surréalité* ». Celle-ci est une réalité enrichie par les manifestations de l'inconscient, par la libération de la libido, miroir des désirs primitifs irrationnels, qui s'exprime sous ses formes énigmatiques et étranges par rapport à la réalité quotidienne.

Dans ce cadre nous devons peut-être préciser que cette réalité quotidienne est modelée selon les conventions de la bourgeoisie et dirigée par les besoins du capitalisme. La révolte de Breton et de ses collègues s'oriente avant tout contre le langage bourgeois ; un langage incarnant les traditions et coutumes mentales. Ces avant-gardistes prônent la transgression des limites imposées par la tradition, les normes prescrites et les dogmes.

Il existe un débat interne entre les membres du cénacle surréaliste parisien à propos du rapport existant entre l'esthétique et le politique. Le devoir révolutionnaire, d'après Breton, ne se déroule pas uniquement sur le plan social, mais aussi sur celui de la perspective humaine concernant l'amour, le rêve, la folie, l'art, la religion et particulièrement le langage poétique.

La révolution bretonienne atteint divers stades et vise une transformation au niveau de l'expression humaine sous toutes ses formes.

Les années allant de la publication du *Premier Manifeste Surréaliste* jusqu'à 1930 seront qualifiées de « période héroïque » par Marcel Nadeau. Les années 30 ont été considérées par maints critiques comme la période de « l'âge d'or » du surréalisme dans l'aire francophone européenne, à savoir : France, Belgique et Suisse.²⁵ Les œuvres emblématiques du surréalisme ont touché le public de cette époque, il y est à son apogée dans le domaine littéraire et esthétique et son expansion est rapide dans le temps et l'espace. Le langage poétique des surréalistes a aussi touché d'autres traditions littéraires et jouit d'une réputation internationale offrant de nouvelles possibilités et de nouvelles visions dans l'art international. Le surréalisme a transgressé les frontières du genre, il a anéanti les limites des conventions littéraires régies par les orientations du « goût bourgeois »²⁶

Les regards critiques sur le surréalisme sont marqués par la déclaration de l'échec de cette expérience esthétique. Ils ne reconnaissent qu'à peine la valeur internationale et

²⁵ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 16.

²⁶ Cf. Kohlschmidt *et al.* 1984. *Reallexikon*. p. 301.

l'influence artistique qu'a exercée cette expérience sur les littératures extra-européennes des ex-colonies et sa contribution à la décolonisation mentale de ces peuples alors qu'ici réside pour nous le grand succès de l'école surréaliste. Des concepts tels que « la révolte absolue, l'insoumission totale, [le] sabotage en règle »²⁷ sont devenus des devises de la révolution surréaliste pour l'artiste et le poète international.

Lorsque nous parlons de surréalisme de nos jours dans la littérature africaine nous voulons surtout désigner les penchants littéraires pour l'étrange, l'inimaginable et l'énigmatique faisant référence à des scènes oniriques ou à des images que nous ne rencontrons que dans nos rêves.²⁸

Si Dominique Bouquet mentionne, en marge de son étude intitulée *Le Surréalisme en France et en Europe* (2003), que le surréalisme a eu des échos dans le monde entier, il ne procède pas à une étude approfondie de la question ; celle-ci sera menée par Bernard Lecherbonnier qui retracera l'écho surréaliste, en particulier dans le monde francophone, dans son étude intitulée *Surréalisme et francophonie. La chair du verbe* (1992).

2.1.4 Objectifs des surréalistes

L'esprit surréaliste naît en réaction aux horreurs de la Première Guerre mondiale et selon Breton « ne peut être compris qu'en fonction de la guerre dont il part »²⁹. Les principes majeurs du mouvement sont incontestablement reliés au contexte historique terrifiant de la guerre, comparable à une vision cauchemardesque.

Il tend vers une révolution sociale et intellectuelle dans l'objectif d'une transformation radicale et globale de la vie contemporaine dans sa totalité par le refus et la condamnation de l'héritage civilisateur bourgeois du XIXe siècle – refus de l'ordre établi, de la conscience collective en place – dont les résultats apparaissent totalement néfastes et destructeurs pour l'Europe suite à la Première Guerre mondiale.

Finalement, cette révolution sociale s'est transformée essentiellement en une révolution spirituelle et individuelle. Ainsi, le grand leitmotiv surréaliste est la libération de l'esprit humain des conventions éthiques et esthétiques de la civilisation européenne en instaurant une nouvelle vision humaniste. En parallèle, ce mouvement littéraire et

²⁷ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 7.

²⁸ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 8.

²⁹ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 27.

artistique, déterminé à condamner et défier les traditions culturelles, littéraires et artistiques existantes tels que l'idéalisme, le naturalisme et le symbolisme, souhaite provoquer une révolution spirituelle, intellectuelle et esthétique. Il se définit comme une anti-esthétique ou plutôt comme un anti-art. Afin de créer une nouvelle esthétique artistique et littéraire, les surréalistes ont appelé à une transformation du langage poétique pour parvenir à changer la société en partant de la modification de sa conscience et sa perception. Par la livraison au subconscient, le refus de la logique, de la raison, des systèmes de pensées, des courants idéologiques et technologiques contemporains, ils condamnent la réalité et son *statu quo* bien établi.

L'imagination et le rêve servent de lieux privilégiés et uniques pour l'expression libre de l'homme, le langage poétique sert de médium pour unir le réel et l'imaginaire afin de former une nouvelle réalité, *la surréalité*. Dans ce langage s'épanouit la perception et se dessine un horizon d'union avec le cosmologique. Le langage poétique s'élargit et l'inspiration émotionnelle et irréelle ainsi que la créativité peuvent se dégager et se livrer à l'inconscient librement, sans censure.³⁰

2.1.5 Théorie du surréalisme : principes majeurs

Les membres du groupe adhèrent à des principes fondamentaux tels que les ont défini les chefs de file de l'école surréaliste. Le surréalisme décrit par Breton s'appuie essentiellement sur des automatismes, comme il le définit ainsi :

SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.³¹

L'écriture automatique, nommée aussi « pensée parlée » et « écriture de pensée », est la technique majeure du recueil fondamental de textes en prose *Les Champs magnétiques* (1919) qui introduit le type de l'écriture surréaliste. Cette œuvre cosignée par André Breton et Philippe Soupault introduit cette technique majeure de l'écriture surréaliste.

³⁰ Cf. Kohlschmidt *et al.* 1984. *Reallexikon*. p. 301.

³¹ Breton, André. 1977. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard. p. 38.

Breton la considère comme une méthode intermédiaire permettant la retranscription du flux libre et débridé des pensées, il en définit les caractéristiques en 1952 dans *Entretiens*. En mars 1919, Philippe Soupault et André Breton fondent la revue *Littérature*, voix du mouvement naissant, qui, dès 1924, propose uniquement de nouvelles formes de littérature en rupture avec toute tradition littéraire antérieure.

Le surréalisme était un mouvement collectif, des réunions sont fréquemment organisées où l'on pratique des activités littéraires et artistiques en groupe. Breton définit son courant comme « une armée d'aventuriers qui agissent sous les ordres du merveilleux ».³² Si la collaboration est considérée comme l'un des principes surréalistes majeurs, Julien Gracq décrit cet aspect collectif comme « narcissisme pluriel ».³³ On retrouve, en effet, dans ce groupe un individualisme exacerbé et de nombreux conflits internes.

Ce collectif d'avant-gardistes refuse les modèles artistiques et littéraires et les courants de pensée antérieurs tels que l'idéalisme, l'école du naturalisme ou encore le symbolisme et décide d'établir de nouvelles formes de création. L'art est pour Breton un médium pour faire surgir l'inconscient et le primordial de l'essence humaine. Dans cette optique, les limites de la conscience et de la réalité doivent être repoussées afin d'anéantir toutes les règles et les normes établies. De même, la négation consciente et totale de la rationalité, de la logique, de l'intelligence et du calcul permettent d'activer les zones de « forces vitales » résidant dans le subconscient et le rêve, domaines privilégiés de cette « *surréalité suprême* ». L'utilisation d'expériences personnelles par les membres du surréalisme a abouti au dévoilement d'une réalité humaine intérieure, peu traitée à l'époque.

Les surréalistes ont tenté d'unir les champs du réel et de l'irréel, de la vie et de l'art en adoptant le principe suivant, exprimé ainsi par Breton : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel. »³⁴

Indubitablement, les surréalistes partagent la fascination pour l'onirisme du romantisme, du symbolisme et du spiritisme. C'est ainsi que l'univers onirique devient l'objet d'une véritable quête, on recherche un monde occulte extraordinaire parallèle au

³² Kohlschmidt *et al.* 1984. *Reallexikon*. p. 298.

³³ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 46.

³⁴ Breton cité par Kohlschmidt *et al.* 1984. *Reallexikon*. p. 299.

nôtre afin de réécrire la réalité de celui-ci. Un nouveau langage poétique doit être établi afin de représenter ce monde inexploré.

Le surréalisme rejette les valeurs de famille, nationalisme, religion, mariage et du respect des valeurs bourgeoises par une attitude d'irrévérence et de provocation.³⁵ Par ce moyen, il souhaite entraîner le public dans de nouvelles circulations de sens.

C'est ce besoin de réagir, de contester les traditions en place que partagent avec les surréalistes européens leurs confrères africains et antillais. Ceux-ci, dans le cadre de leur révolte, ont découvert dans le surréalisme un instrument d'insurrection contre les habitudes mentales et les traditions littéraires et artistiques condamnées à être rejetées.

C'est également la liberté de création littéraire et artistique, objectif majeur des surréalistes, qui attire les intellectuels africains tels que Marechera. Ainsi, la liberté a toujours présenté un but ultime, comme l'affirme André Breton : « la cause surréaliste, dans l'art comme dans la vie, est la cause même de la liberté. »³⁶ Liberté des thèmes traités comme liberté des formes littéraires, le plus souvent poétiques, qui transgressent les règles, libèrent les vers, se chargent de musicalité et de métaphores. L'œuvre d'art est désacralisée selon l'héritage du dadaïsme, on se souvient ainsi de la recette de Tristan Tzara « pour faire un poème dadaïste » :

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que
[vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet
[article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement
dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est Dada.*
Flammarion, coll. GF.³⁷

³⁵ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 51.

³⁶ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 41.

³⁷ Tzara cité par Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 72.

2.1.6 Pratique du surréalisme: méthodes

Le surréalisme revendique la modernité et l'innovation au niveau de la forme et du contenu et expérimente pour cela de nombreux procédés.

Afin de minimiser le rôle du conscient dans leur création poétique, les surréalistes ont cherché des moyens de rendre l'inconscient visible tel que l'automatisme, comme procédé majeur, qui « s'inspire explicitement des méthodes d'examen psychanalytique de Freud ».³⁸ André Breton dépeint l'état d'esprit nécessaire à l'automatisme verbal ou pictural dans son *Manifeste surréaliste* :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. [...] Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre [...]. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure.³⁹

La seule part du travail réalisée consciemment a pour but de rendre le travail lisible et lui donner une qualité littéraire. Paul Eluard défend une unité poétique qui réconcilie les deux plans : le plan inconscient par une écriture automatique et le plan conscient qui présente l'arsenal du savoir dialectique du poète.⁴⁰

Cette démarche s'apparente à celle des poètes du XIXe siècle dont le processus créatif incluait des substances comme l'absinthe afin de se détacher de la raison. Les œuvres littéraires, compte-rendu de cette exploration de l'inconscient, sont appelées « récits de rêve ». Comme l'écriture automatique, ce sont « une clé capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme »⁴¹ selon la formule de Breton.

Les surréalistes reprennent les procédés, tels que l'hypnose, des travaux scientifiques de Freud et Jung non plus dans un but thérapeutique mais plutôt littéraire et artistique.

³⁸ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 59.

³⁹ Breton. 1977. *Manifeste surréaliste*. p. 42.

⁴⁰ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 49.

⁴¹ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 65.

Confrontés à la difficulté de « [...] restituer un univers onirique qui comporte essentiellement des images et des sons »⁴², les surréalistes ont choisi le langage poétique, très loin du raisonnement cartésien, jugé capable de leur livrer cet univers. D'autres médias ont été expérimentés dans ce même but, par le biais du cinéma ou de la peinture, on le remarque particulièrement dans les travaux de Buñuel, Dalí ou Ernst.⁴³

L'image qui maintient un rapport solide avec la poésie surréaliste se construit selon des traits essentiels qu'évoque Pierre Reverdy dans sa théorie de l'image. Il considère qu'elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Breton met également l'accent sur la résolution des contraires, la fusion de la réalité avec le rêve.⁴⁴

L'inclination du groupe surréaliste pour l'alchimie, le spiritisme, voire aux pratiques des enchanteurs et des sorciers l'amène le 25 septembre 1922 à tenter sa première expérience de sommeil hypnotique. Georges Hugnet, qui assiste à ces séances, témoigne : « Il s'agissait d'aller chercher au fond du sommeil hypnotique les secrètes réponses du subconscient. »⁴⁵

Les potentiels et les possibilités de l'aliénation mentale seront aussi utilisés comme des techniques illuminatrices par les surréalistes. Certains d'entre eux s'intéressent ou vont jusqu'à simuler la maladie mentale. André Breton déclare dans le *Second Manifeste* de 1930 : « Et qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas d'un simple regroupement des mots ou d'une redistribution capricieuse des images visuelles, mais de la recreation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale. »⁴⁶

L'intervention du hasard – ou aussi hasard objectif – est également mise à profit dans les techniques d'écriture littéraire comme le découpage et le collage. Deux images disparates sont jointes dans le but de créer une « association étrange et inattendue ».⁴⁷

Les écrivains par le biais de l'humour et de l'ironie trouvent des catalyseurs de changement afin de dérober, démasquer et mettre à nu une société en faillite et des comportements à condamner pour les dépasser. J-C. Michel écrit :

⁴² Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 65.

⁴³ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 65

⁴⁴ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 39.

⁴⁵ Georges Hugnet cité par Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 67.

⁴⁶ Breton, André. (1930). « Second Manifeste du Surréalisme ». In Breton, André. 1973. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard. pp. 136–137.

⁴⁷ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. pp. 71-72.

Dans sa préface à l'*Anthologie de l'humour noir*, Breton insiste sur l'importance de l'humour comme éthique dans le comportement humain et les possibilités qu'il donne de se changer soi-même. [Michel réfère à C. Abastado qui pense dans *Le Surréalisme* :] « Pour Breton comme pour Hegel et Freud, l'humour est d'abord une conduite, une agression raisonnée et amère contre la société. » Cet humour *objectif* comme le comprenaient les surréalistes allait aussi servir les Antillais dans leur entreprise de désaliénation de la société martiniquaise.⁴⁸

Dans le contexte de montée des totalitarismes en Europe se produit une politisation générale des arts et de la littérature, ils deviennent des instruments politiques qui soutiennent la résistance et les mouvements antifascistes. Le surréalisme rencontre une crise où il doit se positionner à l'égard de son engagement politico-social.

2.2 Rapports entre politique et art : critique du surréalisme pour son « désengagement »

La démarche surréaliste fut critiquée par des intellectuels tels que Jean-Paul Sartre, Tristan Tzara et surtout par Pierre Naville (ex-membre surréaliste en rupture), qui accusent les adeptes de ce mouvement de « verbalisme » et « d'idéalisme » voire d'être complices du discours hégémonique de la bourgeoisie. Naville propose, comme unique moyen de survie, que les surréalistes s'engagent dans la lutte des classes car il considère que le devoir de l'esthétique est de supporter le combat idéologique pour libérer le prolétariat par le biais d'un art révolutionnaire. Dans ce cadre de politisation du surréalisme, Naville écrit : « [...] les scandales moraux suscités par les surréalistes ne supposent pas forcément un bouleversement des valeurs intellectuelles et sociales ; la bourgeoisie ne les craint pas. Elle les absorbe facilement. »⁴⁹ Suite à la question « Que peuvent faire les surréalistes ? » Naville propose deux positions :

- « 1- ou bien persévérer dans une attitude négative d'ordre anarchique ...
- 2- ou bien s'engager résolument dans la voie révolutionnaire, la seule voie révolutionnaire, la voie marxiste ... »⁵⁰

⁴⁸ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 29.

⁴⁹ Naville, Pierre. 1967. « Que peuvent faire les Surréalistes? » In *La Révolution et les intellectuels*, cité par Nadeau, Maurice. (1945) 1970. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Seuil. pp. 97–98.

⁵⁰ Nadeau. (1945) 1970. *Histoire du Surréalisme*. pp. 97–98.

Naville adopte la seconde position et invite de ce fait d'autres surréalistes à adhérer au PCF et à adopter l'itinéraire marxiste.

En réponse aux accusations portées contre le surréalisme, jugé « désengagé » aux yeux de Sartre, Breton s'est décidé à adhérer, pendant un certain temps et avec d'autres surréalistes, au Parti Communiste Français. Durant cette période, Breton a voulu exprimer son esprit rebelle militant et son engagement politique en essayant de modifier et de redéfinir le rôle du poète dans la société. Il argumente : « Le poète à venir surmontera l'idée déprimante de l'action et du rêve. »⁵¹ André Breton fonde la « Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant » en France mais entre en désaccord avec Paul Eluard et certains autres surréalistes dont les opinions sur la nécessité de mettre l'art au service d'un mouvement politique divergent.⁵²

Pour ceux qui prenaient part à cet engagement, la lutte des soumis est considérée comme le miroir de la recherche menée par l'homme pour sa propre libération. Paul Eluard affirme, dans sa conférence intitulée *L'Évidence poétique* (1936), la nécessité pour lui de partager le destin de ses frères et de participer à leur lutte pour la liberté, il déclare que les poètes « sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune. »⁵³ Il fait ainsi la synthèse entre une fonction artistique et une fonction sociale et politique. C'est pourquoi, l'adhésion de nombreux adeptes du mouvement au Parti Communiste Français est, selon lui, le résultat logique du développement de l'idée surréaliste et l'unique garant idéologique de la continuité de celle-ci.

Toutefois, lorsque Breton se rapproche de Trotski qu'il rencontre à Mexico durant l'été 1938, c'est pour écrire ensemble un texte intitulé *Pour un art révolutionnaire indépendant*⁵⁴ qui se défend de soumettre l'activité intellectuelle ou artistique à des fins extra-artistiques ou extra-intellectuelles au nom des déterminismes historiques.

Auparavant, dans une circulaire datant de 1929, nous trouvons la déclaration suivante : « Nous sommes des spécialistes de la révolte »⁵⁵; ceci n'est pas à comprendre dans le sens d'un programme politique mais fait plutôt allusion à une révolte dans le champ

⁵¹ Breton, André. 1955. *Les Vases communicants*. Paris: Gallimard. p. 169.

⁵² Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. pp. 54–55.

⁵³ Paul Eluard cité par Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 41.

⁵⁴ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 54.

⁵⁵ Kohlschmidt et al. 1984. *Reallexikon*. p. 303.

poétique. C'est en fait dans la poésie que Breton prévoit l'acte de transformation universel et créatif qui pourrait, dans l'avenir, aboutir à l'émergence de l'humain idéal. Il prône un art qui vise la libération de l'homme dans une dimension qui dépasse le cadre restreint des partis-pris sociaux et moraux et des fronts politiques.

Cette distanciation de la « *littérature engagée* » – telle que la définit Jean-Paul Sartre et telle que la célèbrent les communistes – met à jour la problématique de la création artistique dans son rapport avec la politique et la société. Breton et ses collègues se décident à maintenir l'indépendance absolue de l'art et proclament la rupture définitive entre le communisme et le surréalisme en 1935 n'acceptant pas la suprématie des causes extra-artistiques et des idéologies politiques sur les besoins et critères esthétiques. Breton écrit en 1938, pour souligner la nécessité de maintenir l'art indépendant dans son rapport avec la politique : « L'art ne peut consentir sans déchéance à se plier à aucune direction étrangère et à venir docilement remplir les cadres que certains croient pouvoir lui assigner à des fins pragmatiques extrêmement courtes. »⁵⁶

D'autres membres surréalistes restent cependant membres du PCF, à savoir Louis Aragon et Paul Eluard, par exemple. Le poète Aimé Césaire, quant à lui, quitta le PCF en 1957 pour des raisons idéologiques et non d'éthique ou d'esthétique littéraire. En effet, il critiqua le parti de ne lutter qu'en faveur du prolétariat européen et non pour la défense des droits des colonisés.⁵⁷

Finalement, pour Breton comme pour la majorité des membres du groupe surréaliste qui refusent de servir les idées du communisme et de s'engager de cette façon, survient la décision de quitter l'Europe et pour la plupart de s'installer à New York, comme par exemple Salvador Dali, André Breton, Max Ernst, Yves Tanguy, André Masson, Francis Picabia et Pablo Picasso. Breton émigre vers l'Amérique en 1940.⁵⁸

Paradoxalement, même si le groupe surréaliste est dissout et disparaît en Europe, il acquiert un grand succès aux États-Unis, et ses échos atteignent les Antilles, l'Afrique, le Japon, l'Égypte et le Maghreb, où naissent de nouveaux groupes.

C'est d'ailleurs les dimensions politiques et militantes du surréalisme qui attirent particulièrement l'attention des poètes de la Négritude. C'est durant la période

⁵⁶ Breton, André & D. Rivera. 1967. « Pour un Art Révolutionnaire » [Document rédigé par André Breton et Léon Trotsky]. In *La Clef des Champs*. Paris: Union Générale d'Édition. p. 61.

⁵⁷ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 33.

⁵⁸ Cf. Kohlschmidt et al. 1984. *Reallexikon*. p. 303.

communiste du mouvement que ceux-ci ont découvert les opportunités de ce mouvement.

2.3 L'ère communiste du surréalisme

Le surréalisme, après le changement de cap de Breton, n'incarne pas seulement une poétique neutre et pacifiste mais se transforme en une action politique présentant une philosophie révolutionnaire de la vie.⁵⁹

C'est donc dans ce contexte de politisation extrême, comme l'affirme J-C. Michel dans sa thèse, que les poètes africains et antillais ont découvert le surréalisme dans le cadre de leur quête de révolte et d'alliances : la voie révolutionnaire de la poésie et du marxisme. Cette idée est également confirmée par Mark McMorris qui partage le point de vue de Michel dans son article au titre révélateur : « Sincerity and Revolt in Avant-garde Poetry: Créolité, Surrealism and New World Alliances » (2001). Selon McMorris, le surréalisme a servi d'allié aux colonisés dans leur lutte anticoloniale et de chemin de liberté et d'émancipation.

Michel se réfère à l'ouvrage *Révolutionnaires sans Révolution* (1972) d'André Thirion, qui a analysé les raisons de l'échec de l'école surréaliste dans sa tentative de réaliser des changements car ils ont préféré la révolte subjective et individuelle. Michel écrit :

André Thirion, dans *Révolutionnaires sans Révolution*, nous raconte l'itinéraire passionnant, certes, mais politiquement stérile, des personnalités les plus marquantes du mouvement surréaliste, ces *Révolutionnaires sans Révolution* qui voulurent généreusement transformer le monde et la vie. Le fait de vouloir distinguer la révolution sociale de la révolte individuelle, tout en accordant une certaine préférence à cette dernière, enlevait toute efficacité à une problématique d'action révolutionnaire collective.⁶⁰

J-P. Sartre critique Breton et condamne le surréalisme pour cette raison. Il écrit plus tard, concernant ce sujet :

Si Breton croit pouvoir poursuivre ses expériences intérieures en marge de l'activité révolutionnaire et parallèlement à elle, il est condamné

⁵⁹ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 17.

⁶⁰ Thirion, André. 1972. *Révolutionnaires sans Révolution*. Paris: Laffont. p. 354.

d'avance ; car cela reviendrait à dire qu'une libération de l'esprit est concevable dans les chaînes au moins pour certaines gens, et par conséquent à rendre la révolution moins urgente.⁶¹

Breton lui-même, répondant à une question sur la sincérité de son engagement politique, aurait reconnu dans ses *Entretiens* :

Quand bien même nous aurions décidé de mettre tous les moyens qui pouvaient être les nôtres au service de l'action révolutionnaire [...] je pense que nous ne l'aurions pas pu, que nous aurions été repris tôt ou tard par la sollicitation surréaliste [...].⁶²

Paradoxalement, c'est particulièrement la dimension politique du surréalisme, au cours de ses années politisées et révolutionnaires, qui a fasciné les intellectuels africains, antillais et autres colonisés. La volonté de ces derniers d'adhérer au mouvement réside dans le désir d'unir la révolte poétique et la révolution politique. La formule célèbre de Breton : « Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud, ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »⁶³ suscite l'enthousiasme des intellectuels africains et antillais.

Nous pouvons ainsi observer dans quelle mesure la dimension révolutionnaire du surréalisme, qui a connu l'échec en Europe, s'accomplit d'une certaine manière en Afrique et aux Antilles.

Durant la période héroïque des années trente, les surréalistes n'ont pas seulement dénoncé la guerre qui se préparait sur le sol européen mais ont aussi dénoncé la guerre du Rif au Maroc et condamné les injustices du colonialisme, l'agression coloniale et l'impérialisme.⁶⁴ Par la suite, les idéaux humanistes, partie intégrante de l'arrière-plan surréaliste, fascinèrent des auteurs issus des ex-colonies francophones.

Tandis que le surréalisme meurt lentement en Europe, André Breton et d'autres membres en exil dans le « *Nouveau Monde* » y déplacent le centre de gravité du mouvement. Breton et ses amis donnent des conférences à l'étranger et publient dans des revues. Le succès du surréalisme se propage ainsi en dehors de l'Europe et

⁶¹ Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard. p. 227.

⁶² Breton, André. 1952. *Entretiens (1913–1952)*. Paris: Gallimard. p. 135.

⁶³ Breton, André. 1935. « Discours au congrès des écrivains » in *Position politique du Surréalisme*. II. Paris: Sagittaire. p. 68.

⁶⁴ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 53.

particulièrement aux États-Unis. Il devient un mouvement international et agéographique dont les expositions se multiplient.

Même si le surréalisme historique s'éteint par la suite avec le décès de certaines de ses figures historiques, nous trouvons de jeunes artistes et poètes partout dans le monde qui découvrent le mouvement, sa philosophie et expérimentent ses techniques.⁶⁵

Bouquet met en évidence l'indépendance du surréalisme vis-à-vis de tout contexte spatial et temporel, il dit : « [...] le surréalisme se désigne ainsi comme la plus étonnante des bombes à retardement artistiques et littéraires du XXe siècle. »⁶⁶

2.4 A la recherche de mondes alternatifs : l'univers de l'enfance, de la folie et des civilisations dites « primitives » comme sources d'inspiration

En dehors de leur intérêt pour l'inconscient, les surréalistes étaient aussi fascinés par les mondes alternatifs des fous, des enfants et des dits « primitifs » qui seraient les plus proches « de la révélation ultime de la *surréalité* »⁶⁷ et chez qui on trouverait « le langage le plus pur [...], celui de l'homme de la rue et du sage, de la femme, de l'enfant et du fou »⁶⁸, selon les termes de Paul Eluard.

Parmi les quatre catégories de sources d'inspiration que celui-ci trace, à côté de la parole freudienne, de celle de l'enfance avant qu'elle ne soit formatée par l'instruction, de celle des fous qui échappe aux conditionnements culturels et sociaux, on retrouve la parole des peuples dits « primitifs » d'Afrique, d'Amérique latine et d'Océanie. Les surréalistes pensent trouver chez ces civilisations une culture alternative où la logique et la raison cèdent la place aux pouvoirs de l'inconscient, de l'instinct et des désirs. Breton fait l'analogie entre la nature de l'image surréaliste et la nature de l'image enfantine et « primitive » et pense que pour les surréalistes « la poésie et la représentation [...] doivent être tenues pour les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle, dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez

⁶⁵ Cf. Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. pp. 17–18.

⁶⁶ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 18.

⁶⁷ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 50.

⁶⁸ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 50.

l'enfant. »⁶⁹ Les surréalistes remettent ainsi en question « la triomphante logique du monde 'civilisé' »⁷⁰, responsable des traumatismes des deux guerres mondiales. Breton insiste pour cela sur le fait que l'artiste doit travailler à faire « crever le tambour de la raison raisonnante et en contempler le trou ».⁷¹ Ainsi, Breton réhabilite la fascinante pensée folle dans son opus *Nadja* (1928).

Il existe un champ de tension entre l'Europe d'une part, et l'Afrique et les Antilles d'autre part que l'on retrouve dans l'exotisme littéraire. Si nous connaissons l'intérêt affirmé des surréalistes pour les cultures non-européennes, nous pouvons toutefois nous interroger sur les fondements de cette considération et rappeler le débat sur les jugements de « primitif » et d'exotisme.

Cette interrogation est également valable pour certains écrits de Rimbaud. Il y avait ainsi eu des affinités communes entre l'Afrique et le prédécesseur des surréalistes qui utilisait certaines images précises du Noir reflétant des images négrophobes qui, dans l'imaginaire de l'Européen du XIXe siècle, sont reliées à l'horreur pour terrifier et choquer le citoyen bourgeois ainsi que protester contre les valeurs de sa propre société.

Toutefois, Rimbaud s'identifie à l'Afrique qui représente pour lui un asile et un monde fascinant où il réalise pleinement sa liberté et où il mène sa quête de l'absolu. Son salut réside dans l'alliance avec l'état « innocent » et « enfantin » des peuples dits exotiques. Un autre exemple de la liaison entre l'Afrique et l'Europe réside dans le cubisme qui s'est fortement intéressé aux civilisations hors-européennes et plus particulièrement aux sculptures africaines.

Césaire néanmoins détourne l'image du Noir employée par Rimbaud ; il écrit même un poème, symbole de la révolte contre la domination coloniale, dont le titre « Les Purgés » (1941) est une allusion à celui de Rimbaud « Mauvais-Sang » (1873).

La conception poétique insinuant que l'Afrique est l'opposé de l'Europe, terre de rationalité, se retrouve chez Rimbaud qui a valorisé les civilisations hors-européennes, dites « primitives » en recherchant l'archaïque, le primordial et le « primitif » comme stratégie de subversion dans un monde basé sur l'exploitation, le colonialisme, le capitalisme, la logique et le calcul. Pour subvertir ces valeurs, Rimbaud a trouvé en

⁶⁹ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 50.

⁷⁰ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 50.

⁷¹ Bouquet. 2003. *Le Surréalisme*. p. 50.

Afrique un contre-exemple qui nie le modèle européen, se libère de lui et façonne une nouvelle réalité.

L'Afrique sert de contre-exemple à l'Europe et de terrain de projection des désirs pour les auteurs et artistes modernistes de la fin du XIXe et début du XXe siècle. Ce continent « innocent », selon eux, sert de refuge face à la civilisation progressiste, technique et rationaliste. Ainsi le surréalisme s'inscrit dans la continuité de cette mouvance de l'exotisme littéraire et ne montre un réel intérêt que pour l'image du Noir en tant que figure inspiratrice rêvée. Il n'aborde pas la réalité quotidienne du Noir, ni la condition socio-politique des peuples colonisés qui ont subi l'oppression du colonialisme. Les images romanticisées du Noir comme symbole d'un homme naïf, enfantin, libre de toute contrainte ont été plus tard récupérées et détournées par les écrivains de la Négritude qui leur ont donné un sens subversif dans le contexte de la lutte anticoloniale. Nous devons ici mentionner les critiques menées à l'encontre de la reprise de telles images exotiques. En effet, on a reproché aux écrivains de l'école de la Négritude, tels que Léopold Sédar Senghor, l'usage de ces images essentialistes du Noir, considérées comme réductrices.

3. L'intellectuel africain à la recherche d'alliances dans sa quête de la liberté

Le message révolutionnaire et politique du surréalisme fait écho chez les colonisés qui s'identifient à ce message anticonformiste, anticolonialiste et humaniste car il reflète les aspirations des Africains.

L'intérêt des écrivains africains, comme l'assure Michel, ne réside pas dans la multiplicité et la diversité des définitions du projet surréaliste et ses orientations esthétiques diverses, c'est plus particulièrement le message politique qui touche profondément les jeunes poètes noirs. Ceux-ci appartiennent en majorité à la bourgeoisie antillaise ou africaine et mènent des études supérieures à Paris. Senghor dira plus tard que ce mouvement représentait en même temps « une école et un maître ; pour eux, le surréalisme avait une valeur universelle de découverte. »⁷²

Cet argument met en évidence la nature du rapport des jeunes étudiants noirs avec le surréalisme et plus précisément son esprit révolutionnaire. Destiné à vivre dans des conditions tragiques, le Noir cherche la voie qui le mènerait à la reconnaissance de son humanité. Le surréalisme ne présente pas uniquement un modèle unique de révolte pour ces jeunes intellectuels insurgés mais aussi un allié qui leur a révélé la voie de l'insurrection et les a aidé dans la quête de leur identité culturelle, longtemps bafouée par le colonialisme français.

La force du surréalisme réside dans le fait d'avoir cristallisé, intensifié et concrétisé les itinéraires poétiques pour mieux s'approcher de thèmes longtemps traités par les confrères de la diaspora noire d'Amérique, tels que Claude McKay ou Langston Hughes. Dans ce contexte, nous pouvons assurer que les revues et les journaux participant à l'éclosion des idées de la Négritude ont puisé leur force dans les voies et principes poétiques du surréalisme.

C'est lors de la recherche de sympathisants à la cause du colonisé, dans ce contexte politisé du surréalisme internationaliste, qu'Aimé Césaire est reconnu comme le premier des poètes africains du mouvement surréaliste par André Breton qui lui rend hommage

⁷² Senghor, Léopold-Sédar. « Lettre du 8 février à Lilyan Kesteloot. » In Kesteloot, Lilyan. 1961. *Les Écrivains noirs de langue française : Naissance d'une littérature*. Thèse de doctorat présentée à l'Université Libre de Bruxelles. p. 44.

dans « Un grand poète noir », article servant d'introduction au chef-d'œuvre de cet auteur : *Cahier d'un retour au pays natal* (1939).

C'est au cours des années trente, à savoir pendant la période historique et militante du mouvement surréaliste français, qu'apparaissent de nouveaux adhérents, issus des colonies françaises, comme le confirme Bernard Lecherbonnier dans son étude *Surréalisme et francophonie. La chair du verbe* (1992). Nous citons, à titre d'exemple, l'adhésion officielle de l'Égyptien Georges Henein et du Martiniquais Aimé Césaire qui, mus par leurs aspirations poétiques et existentielles, rejoignent les cercles du cénacle parisien qui les fascinent et attirent leur sympathie autant qu'ils se reconnaissent dans leurs écrits et leurs intérêts communs.

Nous devons ici souligner le rôle important joué par les magazines, journaux et revues surréalistes des littéraires noirs durant cette période dans la promotion des idées surréalistes et du programme de la Négritude. Plus précisément, nous voulons porter notre attention sur les revues à caractère surréaliste, telles que *Légitime Défense* ou *Tropiques*. Nous porterons une attention particulière à *Tropiques* dans laquelle nous trouvons des textes-manifestes et toute une adaptation systématique d'éléments d'écriture et de thématiques surréalistes.

3.1 Révolution littéraire de *Légitime Défense* : critique sociale et écho de la Négritude

Lors de sa création à Paris en 1932, la revue *Légitime Défense* publie le manifeste littéraire d'un groupe d'auteurs francophones des Antilles dont le chef de file était Jules Monnerot, cofondateur du mouvement communiste aux Antilles ; ce manifeste déclare : « We accept surrealism without reservation, and we bind our futures to it. »⁷³

Même si *Légitime Défense* ne sera publiée que durant quelques numéros au cours de 1932, ses protagonistes expriment un enthousiasme et une approbation officielle au surréalisme, ils s'y identifient explicitement, le titre même du magazine faisant écho à la revue surréaliste de Breton, mais l'influence marxiste reste nettement plus visible que celle surréaliste comme le montre Michel dans le deuxième chapitre de son ouvrage intitulé *Les Écrivains noirs et le surréalisme* (1982). La situation particulière des

⁷³ Spackey, C.M. 1973. « Surrealism and Négritude in Césaire's *Return to my Native Land* ». In *Joliso* (Nairobi) 1, 2, 1973: pp. 45–63. Ici p. 48.

Antilles attribue au surréalisme une autre signification : le surréalisme des nouveaux adeptes n'est pas conçu pour détruire sa propre société ni sa propre culture, mais se porte contre l'injustice du colonialisme et contre « the colonial assimilationist structures which tended to suppress the original Negro-African elements of West Indian culture and society. »⁷⁴

Comme cela se précisera plus tard avec Franz Fanon, Jules Monnerot explique l'enthousiasme des intellectuels noirs appartenant à la première génération du mouvement de la Négritude pour la psychanalyse et Freud par la névrose collective du « petit-bourgeois noir » assimilé dont ils souffrent. Les théories de Freud sur le subconscient sont pour eux un moyen de regagner leur identité, « *le nègre fondamental* » (Black soul). En outre, ils étaient enthousiasmés par les idées communistes et ils les appliquaient dans leur combat contre le racisme et le colonialisme. La libération de la langue est également fondamentale pour eux car elle symbolise la rupture avec les thèmes stériles et bourgeois de la poésie des Antilles. Les Noirs ont repris les mêmes principes que le cénacle parisien : révolte contre toute morale conservatrice et condamnation de toute forme d'injustice, d'intégrisme ou d'oppression. Ils sont aussi largement influencés par la Renaissance noire dans les *Black American Poetry*, l'art et la musique de l'époque. Cependant, *Légitime Défense* sert de porte-parole aux sentiments et convictions d'une certaine génération d'intellectuels noirs et développa une nouvelle manière de penser, sentir et écrire, ce que confirme Michel :

Ces thèmes de la Négritude, de la révolte, de l'Afrique perdue et retrouvée que chantaient parfois timidement les poètes de cette vaste "diaspora noire" de l'Amérique, "la Fureur" surréaliste de *Légitime Défense* va les renvoyer en échos.⁷⁵

En 1934, Léon-Gontran Damas de Guyane, Aimé Césaire de la Martinique et les poètes sénégalais Léopold Sédar Senghor, Birago Diop et Ousmane Socé créèrent la revue *L'Étudiant noir*, où ils se positionnent face au surréalisme et à la révolution culturelle noire. L'objectif de ces poètes consiste en l'élargissement au monde entier de l'alliance des Noirs : c'est ainsi qu'apparaît le concept de la Négritude.

⁷⁴ Spackey. 1973. « Surrealism and Négritude ». p. 48.

⁷⁵ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 55.

Senghor voit le surréalisme comme un médium littéraire, ce qu'il explique : « We accepted it as a means but not as an end, as an ally, but not as a master. »⁷⁶

Son intérêt principal réside dans l'opposition fondamentale entre la pensée intuitive africaine et la pensée rationnelle européenne et pour lui, l'Africain est de prime abord surréaliste, pour ainsi dire *avant la lettre*. Ceci est lié aux traditions et aux modèles de perception des cultures africaines, selon Senghor : « both reject analytical reasoning derived from usage, and both espouse intuitive reasoning derived from participation. »⁷⁷ Image et rythme ne sont pas étrangers mais existent déjà en tant que composants du langage africain, ils sont pour lui les éléments-clés de la poésie noire. Senghor pense : « Les mots y sont toujours enceints d'images; sous leur valeur de signe, transparaît leur valeur de sens. »⁷⁸ Par conséquent, la position de Senghor par rapport au surréalisme reste ambivalente et il s'inspire plus qu'il n'adhère d'une manière systématique aux procédés du mouvement. Senghor est également partisan de la redécouverte des langues africaines ; il écrit ainsi à Lilyan Kesteloot : « Nous voulons bien trouver de l'inspiration dans le surréalisme, mais seulement parce que l'écriture surréaliste a redécouvert le langage de la Négro-Afrique. »⁷⁹

La révolte contre la situation socio-économique misérable et injuste des colonies africaines et antillaises prend pour cible le colonialisme français et ses modes opératoires.⁸⁰ La revue *Légitime Défense*, partisane du communisme, a surtout traité ces problématiques d'ordre politique en témoignant de l'émergence d'une conscience politique.

Michel montre comment l'idéologie communiste est reprise par les Antillais pour les aider dans leur révolte :

L'analyse marxiste et ses présupposés économiques leur révélaient qu'il n'existe pas de racisme sans motifs économiques et sans volonté de perpétuer les inégalités sociales. Ces jeunes idéalistes ne pouvaient que

⁷⁶ Spackey. 1973. « Surrealism and Négritude ». p. 49.

⁷⁷ Whitman, Daniel. 1978. « Surrealism as Colonialism ». In *Ba Shiru* 9, 1–2 (1978): pp. 18–37. Ici p. 22.

⁷⁸ Senghor cité par Whitman. 1978. « Surrealism ». p. 23.

⁷⁹ Senghor cité par Whitman. 1978. « Surrealism ». p. 23.

⁸⁰ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. pp. 30–32.

croire *sans réserves* au triomphe de cette idéologie qui proclamait l'avènement de la société sans classes.⁸¹

Ils ont foi en cette idéologie et rêvent d'atteindre un jour une société libre – sans lutte des classes. Les Antillais, à l'exemple du Martiniquais Césaire, ont adopté les deux écoles de pensée, surréalisme et communisme, et ont essayé de les unir : le surréalisme comme un tremplin pour soigner la personnalité multiple de l'Antillais et le communisme comme allié apportant une idéologie politique qui offre la libération en récompense certaine de leur lutte.

La génération des premiers intellectuels noirs fut marquée par leur éducation francophone, ce qui les distingue de la majorité de leurs confrères illettrés, ne parlant que leur langue régionale ou le créole. Ils représentent la catégorie sociale la mieux intégrée de la population de leurs pays, soumis à la colonisation.⁸² Ce sont eux qui ont apporté les contributions majeures à la revue. Ils avaient voulu s'assimiler à la civilisation européenne mais, après avoir résidé en Europe durant leurs études, ils ont souffert du refus de reconnaissance par les Européens, ce qui engendra une réflexion sur leur identité et sur leur rapport avec le monde européen. Pour synthétiser cette méditation à aspect collectif, ils décident de mener une quête identitaire et de proclamer le retour aux origines comme une antithèse au racisme et au rejet européen.

Le Martiniquais Franz Fanon décrit cette quête dans son chef-d'œuvre *Peau noire, masques blancs* (1975/1952). L'intellectuel noir y souffre d'une névrose culturelle, d'une schizophrénie intellectuelle aggravée par sa rencontre avec l'Européen sur son propre sol. Le rejet de la civilisation occidentale l'a poussé à se replier sur lui-même. Là commence la quête de soi dans un essai de réconciliation avec ses racines culturelles, son histoire et sa civilisation.

⁸¹ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 31.

⁸² Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 27.

3.2 Rôle de la revue à aspirations communiste et surréaliste *Tropiques* : signe de l'alliance entre le surréalisme et la Négritude

En avril 1941, après son retour à Fort-de-France (Martinique) où il enseignait le latin, le grec et le français au lycée, Césaire, accompagné de son épouse Suzanne, de René Ménil et d'Aristide Maugée, fonde la revue *Tropiques*, « which proposed two ways of recovering the lost personality of the Antillean. One of them was surrealism and the other was the discovery of Africa and her cultures [Grâce à l'Ethnologie] ». ⁸³ Deux théoriciens importants officient dans les pages de la revue : René Ménil d'une part, un des principaux acteurs de la revue précédente *Légitime Défense*, introduit le lecteur dans le monde surréaliste à l'aide de textes et de manifestes appartenant au mouvement et Suzanne Césaire d'autre part, plaide pour la redécouverte et la revalorisation du folklore martiniquais d'origine africaine menacé d'abandon. ⁸⁴

De nombreux articles de la revue se réfèrent explicitement au surréalisme et le considèrent comme médium de leur émancipation. Ce qu'ils nomment les « forces des ténèbres » renvoient au Fascisme, au colonialisme et au Nazisme du début du XXe siècle. La revue a exercé une certaine influence sur les intellectuels des Caraïbes.

Claude Lévi-Strauss et André Breton ont fui l'Europe sur le même bateau en raison des persécutions antisémites, anticomunistes et anti-intellectuelles de l'occupation nazie et du régime de Vichy. Lorsqu'ils arrivèrent à Fort-de-France, ils furent aussitôt arrêtés et envoyés quelques jours dans un camp de concentration, puis ils furent libérés afin d'attendre le bateau pour New York. Pendant son séjour sur l'île, Breton découvrit par hasard une copie du premier numéro de la revue *Tropiques* dans la vitrine d'un petit magasin. Breton fut enthousiasmé par les textes de la revue et prit contact avec Césaire. Il lut le *Cahier d'un retour au pays natal*, chef-d'œuvre de Césaire, et fut persuadé que ce poème était un exemple emblématique de la poétique surréaliste ainsi qu'il l'écrivit plus tard dans un article, « Un grand poète noir » dans *Tropiques*. Breton qualifie

⁸³ Songolo, Aliko. 1976. « Césaire's Surrealism and the Quest for Africa ». In *Ba Shiru* 7, 2: pp. 34–40. Ici p. 33.

⁸⁴ Cf. Songolo. 1976. « Césaire's Surrealism ». p. 34.

Césaire de surréaliste par excellence et son œuvre de pièce maîtresse de l'écriture surréaliste.

Tropiques, revue culturelle trimestrielle, publie son premier numéro à Fort de France (Martinique) en avril 1941. Il existe par ailleurs un livre volumineux, présentant la collection complète aux Éditions Jean-Michel Place, Paris en 1978 sous le titre de *Tropiques 1941–1945*, édité par Aimé Césaire et illustré d'un tableau du peintre surréaliste cubain Wifredo Lam qui appartient aux peintres de ce mouvement. Cette réédition est précédée d'un entretien avec Aimé Césaire mené par Jacqueline Leiner et d'un article de René Ménil intitulé « Pour une lecture critique de *Tropiques* ». Nous tenons à préciser qu'il existe à ce jour encore peu d'études séminales portant sur cette revue.

Le premier chapitre s'ouvre sur l'entretien avec Césaire, fixant les grandes orientations du magazine et les rapports que l'auteur a entretenus avec les surréalistes européens. Suite au questionnement de Leiner à propos de la raison d'être de la naissance de *Tropiques*, Césaire lui répond en parlant de la nécessité et du besoin dans les Antilles, sous le régime colonial, d'une revue qui remplirait le vide culturel et provoquerait plus d'intérêt pour la culture locale. Le but de cette revue est de créer une voix locale, indigène, native, parlant pour la cause du peuple et défendant ses besoins, mais aussi l'incitant à s'exprimer. Pour atteindre cet objectif, il était donc nécessaire, selon Césaire, de créer une revue servant de forum aux intellectuels antillais.

Si nous examinons les premiers numéros du magazine *Tropiques*, nous dégagons l'orientation philosophique qui les caractérise, car la majorité des écrivains étaient en même temps instituteurs, enseignants de philosophie et de littérature, revenant de la Métropole française. Ils assumaient un important engagement culturel et politique pour leur Nation qui sera remarqué dans leur enseignement, étant quasiment des cours d'introduction à la pensée de Nietzsche, Péguy et Alain.

Dans les articles parus dans les pages de *Tropiques*, l'assimilation à la civilisation européenne sera particulièrement condamnée et l'identification à la diaspora africaine sera soulignée. On parle d'influence surréaliste chez les contributeurs de *Tropiques* en raison d'un important point commun thématique entre les intellectuels, auteurs et poètes de *Tropiques* et les surréalistes européens ; celui-ci réside dans le fait que les deux groupes critiquent la civilisation européenne dans leurs œuvres et remettent en question

sa valeur. Les poètes de la revue ont emprunté et se sont ensuite approprié le caractère révolutionnaire et poétique du surréalisme européen. Dans *Tropiques*, Césaire célèbre la poésie comme voie de résistance et de protestation.

Après la visite de Breton en Martinique et sa rencontre avec Césaire, nous notons un changement dans l'orientation et un glissement vers un ton plus abstrait, plus surréaliste de la revue. Césaire admet que Breton a exercé une influence sur lui. Breton est, selon les propres termes de Césaire :

a man of extraordinary culture, with an *astonishing* sense for poetry. He felt poetry, he breathed it, like some sort of pollen in the air. He was a phenomenal detective of poetry, a kind of "homing device" ... Truly a *great* man ... The meeting with Breton was for me a VERY IMPORTANT event, comparable to my meeting with Senghor 10 or 15 years earlier. I met Breton at a crossroads in my life; from that moment on, the road was completely mapped out; it was the end of all my hesitations and searching.⁸⁵

Dès le numéro 3, un ajustement, à savoir un changement de l'orientation générale, est effectué : la revue est transformée en un porte-parole surréaliste quand les premiers essais étaient plutôt des écrits assez généraux et touchant à des thèmes variés. La revue mûrit et la direction se cristallisa. Nous remarquons par la suite des introductions aux écrits surréalistes, aux analyses des poèmes surréalistes, des portraits des figures majeures et des biographies intellectuelles de prédécesseurs européens comme Mallarmé, Lautréamont et Rimbaud, qui seront également célébrés par la présentation de certains extraits de leurs œuvres. Il s'agit, dans la majorité des cas, de textes à aspect théorique et d'exemples illustrant les lignes et les concepts surréalistes majeurs.

Césaire explique qu'il a connu le mouvement et que son œuvre était teintée de surréalisme avant sa rencontre personnelle avec Breton. Il aurait pris un itinéraire similaire à celui des surréalistes français par le fait qu'à cette époque on lisait dans toutes les écoles françaises les mêmes grands auteurs européens et français (Mallarmé, Rimbaud et Lautréamont). De cette manière, il met en exergue le fait qu'il ait subi les influences des mêmes prédécesseurs que les surréalistes européens.

L'importance historique de cette rencontre apparaît de suite à Breton, qui a découvert, dans la poésie de Césaire, une écriture surréaliste par excellence et a même

⁸⁵ McMorris, Mark. 2001. « Sincerity and Revolt in the Avant-Garde Poetry: Créolité, Surrealism & New World Alliances ». In *Tripwires*, 5, Fall 2001: pp. 41–64. Ici p. 44.

écrit la préface du *Cahier d'un retour au pays natal*, intitulée « Un grand poète noir », et l'a aidé à le publier à New York et à Paris.

Réné Ménil, Suzanne et Aimé Césaire sont les trois protagonistes majeurs de la revue *Tropiques*. Dans le numéro 4, en janvier 1942, Ménil et Césaire essayent de montrer au colonisateur que les Noirs ont une histoire et une civilisation. Ils introduisent le lecteur au folklore martiniquais, proverbes, contes, légendes, mythes et éléments folkloriques créoles recueillis et traduits. Ils mettent aussi l'accent sur « Le Royaume du Merveilleux » des surréalistes. À côté de cela, Suzanne Césaire critique ouvertement et fait le procès de la tradition littéraire antérieure et contemporaine antillaise, influencée par le parnasse et le symbolisme. Elle considère cette poésie comme un « tourisme littéraire » qui attire le respect des dits « maîtres coloniaux » ayant eu comme modèle Le Comte de Lisle. Dans son article « Misère d'une Poésie », examinant l'œuvre de l'Antillais John Antoine-Nau, elle réclame sa rupture avec cette tradition littéraire et donne les premiers traits de la nouvelle orientation : « Loin des ruines, des plaintes, des alizés, des perroquets. Banbons, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas. »⁸⁶ Suzanne Césaire défend ainsi une position de rupture avec l'imitation du symbolisme et du parnasse dans la littérature antillaise ainsi qu'un engagement littéraire subversif en faveur d'une lutte sociale et politique antillaise contre le colonialisme.

Le début du malaise des écrivains antillais a commencé par leur refus de s'inspirer des poètes antillais contemporains et francophones qui imitaient la tradition coloniale et les styles littéraires français. Jugés démodés, ils sont critiqués pour ne pas servir la lutte de l'indigène pour la libération.

Parallèlement, le poète colonisé, tel que John Antoine-Nau, se sent humilié par son héritage culturel et prend ses distances vis-à-vis de lui-même au profit d'un « *masque blanc* ». Césaire, Etienne Léro et Suzanne Césaire refusent catégoriquement l'héritage d'une tradition poétique superficielle et artificielle. Ils condamnent leurs contemporains écrivains des Antilles, tant sur le fond que la forme car ceux-ci imitent de façon aveugle les modèles littéraires coloniaux accentuant ainsi d'autant plus l'aliénation culturelle.

⁸⁶ Césaire, Suzanne. 1942. « Misère d'une Poésie ». In Césaire, Aimé. (Ed.). 1978. *Tropiques 1941–1945*. (Collection complète) Réédition. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 50.

Dans cette tradition, l'écrivain noir antillais s'éloigne de son « essence culturelle » et poursuit un mirage occidental. Le trio de la revue *Tropiques* a remis en question l'écriture poétique de ses contemporains, jugée impersonnelle. Le poète antillais est condamné car il est façonné sur des critères esthétiques coloniaux. L'écrivain nouveau s'identifie à son héritage culturel, il refuse de fuir les réalités et problèmes de sa Nation. Il exprime la volonté d'assumer une responsabilité en traitant les conditions du *dasein* de ses confrères comme un thème majeur et une source d'inspiration de sa création artistique dans le but de contribuer au changement de leurs destins. Il se fond dans la masse et s'identifie à son destin en écrivant la solidarité et l'harmonie existant entre les colonisés.

Comme une antithèse aux traditions européennes de la pensée et de l'écriture, deux notions vont donc remplacer les paradigmes anciens : rêve et poésie – antithèses à la pensée utile et logique. L'inspiration surréaliste va se manifester particulièrement dans l'art poétique. En d'autres termes, l'imprégnation surréaliste se distingue dans les littératures antillaise et africaine en premier lieu dans la poésie. L'objet de la révolte des Noirs réside en particulier dans la volonté de se débarrasser des valeurs aliénantes et notamment la dépersonnalisation, causée par l'imitation de la société européenne.⁸⁷

A partir du numéro 3, l'orientation surréaliste devient plus concrète et plus évidente avec des articles, poèmes, extraits des textes-manifestes surréalistes européens qui présentent un modèle d'inspiration idéal pour la création propre des littérateurs antillais.

On y célèbre Rimbaud, Césaire se considère plutôt comme l'héritier de la tradition poétique de celui-ci, dont la poésie est marquée par le rêve, le délire, le merveilleux, la voyance. Césaire et ses pairs produisent des textes à aspect politique et historique où la revendication des droits des Noirs est soulignée. Ils discutent les textes à aspect ethnologique classiques comme ceux de Léo Frobenius, à cause de leur signification pour la civilisation africaine, car il était le premier à avoir reconnu, d'un point de vue ethnologique, la richesse et la valeur culturelle du continent africain. Ils introduisent aussi le lecteur au monde littéraire du Comte de Lautréamont.

Césaire et les autres travaillent de manière systématique en introduisant le lecteur à l'œuvre d'un poète en particulier ou aux concepts et techniques d'écriture poétique. Ensuite, ils fournissent un exemple de la poésie européenne qui illustre l'écriture

⁸⁷ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. pp. 38–39.

surréaliste, puis une pièce de l'un des contributeurs noirs comme exercice expérimental d'imitation. D'autres thèmes principaux pour la revue traitent de la question de l'identité culturelle des Antillais, des effets néfastes du colonialisme, de l'aliénation, de l'assimilation et de la conscience noire.

De 1940 à 1944, la Martinique est régie par l'amiral Robert, représentant du régime collaborateur de Vichy, allié du régime national-socialiste allemand. Durant cette période, dominait une atmosphère anti-intellectuelle sur l'île. La liberté d'expression et de la presse était marquée par la censure, les citoyens activistes et engagés seront poursuivis, arrêtés et obligés de partir en exil.

Dans un entretien avec Leiner, Césaire précise les conditions de vie insupportables et les circonstances historiques de la naissance de *Tropiques*. Le contexte politique et historique était très difficile et les contributeurs étaient des professeurs de lycée qui finançaient par leurs salaires la publication de cette revue. Césaire explique que la naissance de ce magazine réside dans le fait qu'il y avait à cette période un manque dans le paysage culturel en Martinique et ce magazine fut conçu pour remplir ce vide, pour être un « centre de réflexion, bureau de pensée, revue ». ⁸⁸

Au début, *Tropiques* était d'orientation philosophique et politique, s'inscrivant dans la tradition de Nietzsche, Péguy et Alain mais après la visite de Breton à Fort-de France, on enregistre une réorientation et un changement de la ligne plutôt littéraire : vers l'héritage de Breton. Césaire refuse, néanmoins, de se désigner comme surréaliste mais confirme qu'il était influencé par les mêmes prédécesseurs en disant :

Et puis j'avais lu les pères du surréalisme ; sans être vraiment surréaliste, j'avais les mêmes ancêtres qu'eux... Rimbaud, bien entendu, Mallarmé, les symbolistes, Claudel, Lautréamont. Ma poésie, par conséquent, ne sortait pas des Manifestes du surréalisme de Breton, mais de courants qui préparaient déjà le surréalisme. ⁸⁹

La rencontre avec Breton n'a fait que justifier ses réflexions antérieures et renforcer son raisonnement personnel – en analogie avec les idées de Breton. La découverte de ce dernier et la qualité et la densité des textes surréalistes a fasciné Césaire, au sens littéraire du terme. Césaire explique l'importance de cette rencontre : « J'ai rencontré

⁸⁸ Leiner, Jacqueline. 1978. « Entretien avec Aimé Césaire ». In Césaire. *Tropiques 1941–1945*. p. v.

⁸⁹ Leiner. 1978. « Entretien ». p. vi.

Breton à une croisée des chemins ; à partir de ce moment-là ma voie a été toute tracée ; c'était la fin des hésitations, la fin de la recherche, si l'on peut dire – car, en fait, dans ce domaine, rien n'est jamais terminé. »⁹⁰

Au cours de son chemin littéraire, la découverte de Breton et de la voie surréaliste couronne sa recherche poétique. Dans *Tropiques*, Césaire initie une révolte au moyen de la poésie, de ses « armes miraculeuses », pour éviter la censure. Son écriture, jugée hermétique, constitue un code de langue qui échappe aux agents coloniaux. Son appropriation du surréalisme, sur un plan politique, est orientée contre la guerre, contre la société de classes. Typiques de la poésie surréaliste de cette époque sont « Les Pur-sang » et « Le Grand Midi », les poèmes les plus surréalistes de Césaire. Cet extrait de « Les Pur-sang », poème du recueil *Les Armes miraculeuses* qui paraît de même dans *Tropiques* en 1941, montre des images surréalistes qui évoquent la lutte pour la liberté.

vide

vide comme au jour d'avant le jour ...

– Grâce! grâce!

Qu'est ce qui crie grâce?

Poings avortés amasements taciturnes jeûnes

hurrah pour le départ lyrique⁹¹

Dans cet extrait poétique, le poète met en exergue le pouvoir de l'image et de la poésie comme force libératrice des colonisés.

3.3 Rencontre et appropriation du surréalisme par Césaire

Songolo pose la question de la distinction de la littérature africaine vis-à-vis des préceptes du surréalisme :

How can Césaire claim to be an African poet when he is known as a French surrealist by most critics? Is there not a fundamental opposition between what is surrealist and what is African? Is it possible to reconcile

⁹⁰ Leiner. 1978. « Entretien », p. vii.

⁹¹ Césaire, Aimé. 1946. « Les Pur-sang ». In *Aimé Césaire. The Collected Poetry*. 1983. Translated with Introduction and Notes by Clayton Eshleman & Annette Smith. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. pp. 90–103. Ici p. 92.

the eccentricities of automatic writing with African art in which words are used for a specific functional purpose?⁹²

3.3.1 Rôle du surréalisme chez Césaire

Le surréalisme, comme le déclare Césaire dans un entretien avec Leiner paru dans la revue *Tropiques*, l'aidait à se trouver lui-même et à chercher en lui les origines de son histoire et de la civilisation africaine. Le surréalisme lui offrait les moyens nécessaires pour briser les barrières de la langue coloniale. Césaire souligne :

Le surréalisme m'a fourni ce que je cherchais confusément [...]. C'était un instrument qui dynamitait le français. Il fichait tout en l'air ; il ébranlait littéralement tout. Cela était très important, parce que les formes pesantes et toutes faites m'écrasaient.⁹³

La transgression des conventions linguistiques de la langue française présente pour lui un moyen de libération mentale. Mark McMorris confirme ce point en argumentant dans son article intitulé « Sincerity and Revolt in the Avant-Garde Poetry: Créolité, Surrealism & New World Alliances » (2001) : « It was in language that the slave was perhaps most successfully imprisoned by his master and it was in his (mis-)use of it that he perhaps most effectively rebelled. »⁹⁴

Dans ce contexte, nous pouvons parler d'une sorte d'écriture automatique dans l'œuvre de Césaire, qui lui permet un processus de « purification » personnelle contre les influences d'assimilation du colonialisme.⁹⁵

Malgré cela, il ne perd jamais le contact avec son contexte historique. Césaire confirme le fait que sa création littéraire ne soit pas à comprendre comme personnelle, mais, comme le souligne le critique Jahnheinz Jahn, à saisir comme un ensemble de messages protestataires. Jahn considère l'écriture de Césaire comme une sorte de « poésie engagée », et représente un compte-rendu analytique de l'histoire de sa Nation, notamment : « la hantise de sa race avec ses misères, ses tares et ses humiliations. »⁹⁶

⁹² Songolo. 1976. « Césaire's Surrealism ». p. 32.

⁹³ Césaire cité par Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 69.

⁹⁴ McMorris. 2001. « Sincerity and Revolt in the Avant-Garde Poetry ». p. 41.

⁹⁵ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 72.

⁹⁶ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 72.

C'est pourquoi ses images soulignent la violence que sa Nation a vécu. But et messages se trouvent au premier plan, la forme n'est qu'un moyen de plus parmi tant d'autres. « Pour les surréalistes, ce n'est pas le sens clair des images qui est important, mais son *principe subversif*, le choc et les émotions qu'ils arrivent à provoquer chez le lecteur. »⁹⁷ Justement, quand Césaire partage certains points avec ses concitoyens surréalistes, comme par exemple les « mad states of mind » en guise d'inspiration poétique, il se distancie consciemment du concept européen de « *l'art pour l'art* » c'est-à-dire l'art existe par le désir de l'art. Pour illustrer ceci, il écrit : « Un Martiniquais qui ferait de l'art pour l'art!... Il y a une sorte d'intolérance de la situation collective, cela m'engage. »⁹⁸ Ici, nous pouvons déjà faire l'analogie avec le concept sartrien de la *littérature engagée*.

Césaire reconnaît avec un sentiment amer que ses concitoyens subissent un destin bien sombre. Leur situation est de vivre dans un monde plein d'injustices, il dépeint la condition et l'histoire de l'esclavage comme un souvenir plein de souffrance. Chez Césaire, la Négritude est une situation qui marque la cause du colonisé du Tiers-Monde en général, contrairement à Senghor chez qui ce concept renvoie à la civilisation noire en général.⁹⁹

Nous remarquons des différences cruciales par rapport au surréalisme de Breton : alors que celui-ci s'en tient à l'échelle psychologique du Je, il s'agit, chez Césaire, de recréer le monde à l'échelle politique. Le surréalisme de Césaire se focalise contre la guerre et contre la société de classes. Il s'agit enfin d'un renouvellement culturel des hommes de couleur noire et de la libération de tous les opprimés. La position de Césaire en ce qui concerne la Négritude et son usage du surréalisme sont très marqués politiquement. L'approche surréaliste a chez lui un rapport direct avec son thème principal du malheur et de la révolte des Noirs.

L'effet du surréalisme sur Césaire fut traité de manière intensive par de nombreux critiques littéraires. Nous pouvons mentionner ici des auteurs comme Lilyan Kesteloot, Veit-Wild, Jacques Chevrier, et C.M. Spackey. Ce dernier souligne la signification centrale de l'image poétique dans la poésie surréaliste qui est basée sur l'union de « two

⁹⁷ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 72.

⁹⁸ Leiner, Jacqueline. 1978. « Entretien avec A. Césaire ». *Tropiques*. Vol. I. Réédition. p. xxiv.

⁹⁹ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 86.

more or less remote realities », ¹⁰⁰ ce qu'il observe aussi dans l'analyse de l'œuvre de Césaire.

3.3.2 Fonction du surréalisme dans la littérature africaine en partant de la position césairienne

Le surréalisme a recours à la psychanalyse, théorie de l'école freudienne. Les surréalistes ont ainsi offert aux poètes antillais la possibilité d'accéder aux profondeurs de leur Être. Le surréalisme, en tant que recherche de la vie authentique, se base sur la dénonciation de la raison, du rationnel et de la logique, mots-clefs sur lesquels se basent la civilisation européenne et la tradition philosophique occidentale qui glorifient la raison et défendent la méthode de pensée cartésienne. Cependant, avec la révolution de l'école de la psychanalyse de Freud et de Jung, l'homme est réduit à une marionnette soumise à un ensemble d'instincts primitifs résidant dans son subconscient. Ce constat représente, pour les poètes noirs, une découverte de grande importance puisqu'elle va leur permettre de réaliser « *une opération de désaliénation* », selon les termes de Michel. Le but majeur étant de réaliser une rupture avec les bases de cette civilisation coloniale matérialiste qui se prétend investie d'une mission « *civilisatrice* » de rationalisation d'autrui colonisé, considéré comme un être *barbare, archaïque, primordial, primitif, simple* et régi par ses instincts. Ces termes seront célébrés par les surréalistes et deviendront des attributs de valeur précieuse pour les Noirs. Le poète noir va, à travers une valorisation de cette zone interdite, obscure et inaccessible au raisonnement logique, favoriser la descente vers les profondeurs de lui-même. Michel analyse ce point-là en écrivant :

Le surréalisme, en prétendant trouver, grâce à la psychanalyse, les pouvoirs originels de l'esprit, aurait donné aux Martiniquais un instrument idéal d'investigation dans la recherche de l'identité perdue. La théorie freudienne, en révélant que l'existence d'une pensée et d'une volonté inconscientes déterminait le comportement social et le *moi* conscient, détruisait l'image de l'homme *animal raisonnable* de la tradition philosophique occidentale. On voit bien ce que les surréalistes, dans leur quête fiévreuse de *la vraie vie*, pouvaient espérer des révélations de la psychanalyse. Pour Breton et ses camarades parisiens, elles seront un *tremplin* ; pour les Antillais une expérience essentielle, *une opération de*

¹⁰⁰ Spackey. 1973. « Surrealism and Négritude ». p. 51.

désaliénation. En descendant au fond d'eux-mêmes, ils pouvaient trouver « le nègre fondamental », avouera plus tard Aimé Césaire à ce sujet.¹⁰¹

Les surréalistes ainsi que les poètes noirs ont valorisé l'école freudienne tout en adoptant divers objectifs. Les protagonistes de *Légitime Défense* étaient fascinés par Freud qui leur a fourni des instruments précieux pour se rebeller contre les structures de la société bourgeoise, ils proclament :

Quant à Freud, nous sommes prêtés à utiliser l'immense machine à dissoudre la famille bourgeoise qu'il a mise en branle [...] nous attendons beaucoup de l'investigation analytique [...] la confession psychologique pure et simple qui – pourvu que l'obstacle des convenances soit levé – peut beaucoup dire.¹⁰²

La psychanalyse a présenté une opportunité pour la première génération des poètes noirs, dans le cadre de leur rencontre avec le surréalisme qu'ils ont exploitée pour se retrouver eux-mêmes et mener leur quête des origines. Même si cet objectif est sûrement loin des visées initiales des théories de Freud, les auteurs noirs ont maintenu consciemment l'essence de Freud, en d'autres termes ils ont mis l'accent sur « le but thérapeutique de ses expériences »¹⁰³.

L'avantage de l'école freudienne pour les écrivains noirs réside dans le fait qu'elle leur offre un médium qui leur permet de démasquer et de diagnostiquer la nature de leurs maux et de leur aliénation, causés par le colonialisme. Pour cette raison, ils ont pris conscience de la nécessité de décoloniser les esprits et de libérer l'Antillais et le Noir de ses préjugés raciaux et du désarroi dû à son déracinement. Ainsi, ils mettent en avant : le retour à l'identité originelle, à sa civilisation et à son histoire qui constituent toute son existence. Il était nécessaire de se débarrasser des idées reliées à l'assimilation coloniale et d'admettre que le complexe d'infériorité culturelle soit inventé et propagé par le colonisateur. Le surréalisme permettait la quête de nouvelles valeurs. Ce point, comme nous l'avons indiqué plus haut, est l'objet des études menées par Franz Fanon qui s'est concentré, tout au long de son œuvre, sur le phénomène de la névrose et de la

¹⁰¹ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 28.

¹⁰² *Légitime Défense*. pp. 1–2, cité par Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 28.

¹⁰³ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 28.

schizophrénie culturelle chez les colonisés, et plus particulièrement chez ceux issus des ex-colonies francophones.

L'écriture surréaliste exerçait une fascination sur les Noirs qui étaient révoltés contre l'écriture littéraire indigène. Ils ont condamné la poésie s'inspirant de l'héritage poétique colonial et refusé l'assimilation qui crée une aliénation et un recul face à soi-même dans le but d'enfin accéder à l'identité originelle. La psychanalyse permet au Noir de descendre dans les profondeurs de son subconscient. Jean-Paul Sartre parle d'un élément important dans l'idéologie de la Négritude, qu'il désigne par « racisme antiraciste » ; autrement dit, les poètes noirs vont, par le biais de l'affirmation de leur identité spécifique, barbare, inférieure, maudite, réclamer la naissance d'un Moi nouveau sur les ruines du Moi longtemps humilié. Ils essaient de dépasser les conditions de la tragédie de l'histoire en la dominant et en maîtrisant ses contours.¹⁰⁴

En se basant sur des réflexions issues de ses œuvres, nous pouvons supposer que Césaire utilise le surréalisme comme un modèle culturel d'opposition acquérant la fonction d'anti-culture. L'alliance avec ce phénomène surréaliste est réalisée dans un but subversif, destiné à démasquer les mécanismes d'une réalité injuste.

Le choix de cette orientation d'écriture correspond à une exigence politico-idéologique et politico-culturelle. Comme exemple emblématique de la poésie engagée chez Césaire, nous pouvons ici citer un extrait poétique représentatif des orientations thématiques de la Négritude chez ce poète. Celui-ci chante dans le poème suivant, la lutte anticoloniale et attaque l'ordre colonial :

Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux
dans le vent, ma main petite maintenant dans son poing énorme et la
force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui
vrille la nuit et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe
apocalyptique [...] ¹⁰⁵

La poésie de Césaire a une dimension protestataire. Sa poésie est empreinte de la critique de la politique coloniale et promeut l'affirmation de soi. Césaire parle à la première personne du singulier « moi », qui n'est pas séparé du pronom personnel « nous », se référant à la cause d'autrui, confrère noir et futur allié. Le « moi », figuratif

¹⁰⁴ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 29.

¹⁰⁵ Césaire, Aimé. 1983 (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine. pp. 82–83.

et symbole de l'engagement individuel et personnel est fondu dans le collectif et refuse d'être une voix idiosyncratique. Le poète parmi la masse incite à la lutte pour la liberté, comme Césaire l'exprime dans cette métaphore frappante « ma main petite maintenant dans son poing énorme ».

3.4 Le surréalisme et la littérature africaine dans la réception critique : défenseurs contre opposants

Y a-t-il absolument un point de rencontre entre le surréalisme européen et les littératures africaines ? Existe-il des influences réciproques entre les deux pôles ? Cette question sera soumise à la discussion par la critique littéraire Flora Veit-Wild dans son volume intitulé *Writing Madness: Borderlines of the Body in African Literature* (2006). Elle pose alors des questions sur le rapport existant entre les littératures surréalistes européennes et africaines dans son chapitre intitulé « Surrealism in Africa? From Rimbaud to Césaire ». Elle retrouve le mouvement surréaliste et son usage dans la littérature africaine, elle écrit :

In this chapter I have tried to show that there are differences and contradictions between European surrealism and African “surrealist” poetry. These differences stem partly from different traditions and aims, but it is important to note that there are also very significant and productive links and cross-fertilisations. Both traditions use language as a tool of liberation, but while European surrealists on the one hand were the anti-bourgeois who wanted to undermine and revolutionise their own society and did so by a complete negation of all positive values, black poets, on the other hand, found themselves in a schizophrenic situation where they had to use the medium of their own colonisation – the French language – as a means to decolonise themselves. Thus, the venture of the African poets, both inadvertently and deliberately, forged a political meaning and positive new values.¹⁰⁶

Veit-Wild considère le surréalisme comme un mode appartenant à la littérature mondiale que chaque écrivain pourrait ajouter à son arsenal. Elle se situe sur la même ligne de critique littéraire que Jacques Bourgeacq, Eric Sellin et Taban lo Liyong, elle souligne :

¹⁰⁶ Veit-Wild. 2006. *Writing Madness*. p. 51.

Surrealism should neither be sanctioned as neo-colonial nor mystified as essentially African. Despite disparate legacies, it is at the writer's disposal as one of the multiple resources world literature has to offer; each writer can draw on it in different ways. Césaire and Tchicaya are two famous examples. Other African writers have also relied on surrealist techniques in one way or another, among them Sony Labou Tansi from the Congo, Dambudzo Marechera from Zimbabwe, and Lesego Rampolokeng from South Africa.¹⁰⁷

Toutefois des discours critiques s'opposent à cette voix en faveur de l'usage du surréalisme dans la littérature africaine, au motif du « néocolonialisme » que celui-ci constituerait.

Une voix – à considérer relativement afrocentriste – est celle du critique littéraire Aliko Songolo. Songolo adopte une position afrocentriste et souligne le fait que le lyrisme de la poésie de la Négritude est plus expressif que le style littéraire arbitraire, absurde et seulement destructeur des surréalistes français. Dans son article intitulé « Surrealism and Black Literatures in French » (1982), il considère l'usage du surréalisme par les écrivains africains comme une forme de « néocolonialisme ». Songolo explique qu'un certain malaise accompagne cette analyse comparative mêlant le surréalisme européen et la littérature africaine. L'une des causes de ce malaise est d'ordre idéologique et l'autre strictement d'ordre littéraire, à supposer que le littéraire et l'idéologique doivent être séparés. La première question est idéologique car elle concerne des thèmes de politique générale – tels que le colonialisme, l'impérialisme, le néocolonialisme, le paternalisme culturel – qui considèrent chaque contact entre l'Europe d'une part, et l'Afrique et la diaspora noire d'autre part, comme une menace culturelle.

Le surréalisme a rempli la fonction d'outil dans la quête de l'identité perdue, conséquence de l'aliénation coloniale. Ce fait incita Césaire et un certain nombre d'intellectuels martiniquais et africains à s'intéresser aux phénomènes ayant trait à l'inconscient collectif. Le surréalisme ne présente pas une fin en soi mais joue le rôle de tremplin pour atteindre des buts extra-surréalistes comme la réalisation de soi et la quête des racines. Le mouvement a offert aux écrivains noirs des techniques littéraires ainsi que des outils de recherche précieux pour mener leur quête identitaire.

¹⁰⁷ Veit-Wild. 2006. *Writing Madness*. p. 52.

Même le plus connu des surréalistes noirs, Aimé Césaire, nie toute influence directe venant des surréalistes français et affirme, dans un entretien avec Jacqueline Leiner, qu'il a suivi un chemin parallèle, indépendant de celui des surréalistes mais qui s'en approche à cause de l'influence livresque des auteurs Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont, qui constituent les mêmes modèles et précurseurs pour lui et les surréalistes. On affirmera de Césaire que son idéologie est certes la Négritude, mais que son style littéraire est nettement marqué par le surréalisme.

Le critique littéraire Jahnheinz Jahn défend la thèse selon laquelle Césaire ne serait pas auteur surréaliste, car il soutient une sorte de « *poésie engagée* » qui n'est pas compatible avec le surréalisme européen.

Une autre position critique afrocentriste considérant le surréalisme comme typiquement africain sera représentée par Daniel Whitman par le biais de son article « Surrealism as Colonialism ». En d'autres termes, alors que le surréaliste européen doit écarter sa conscience afin que celle-ci ne contrôle plus l'acte d'écriture, le poète africain doit faire le contraire pour produire d'inhabituelles images connotant l'esprit surréaliste. Il est déjà surréaliste *avant la lettre*. Whitman se réfère à Jahn en écrivant : « The surrealist renounces his command of words and waits in a trance for the words to overwhelm him; but for the African poet, on the other hand, dominion over the word is inalienable. »¹⁰⁸

Roger Garaudy analyse le passage de Césaire du surréalisme – avec notamment *Les Armes miraculeuses* – à la production théâtrale engagée politiquement auprès de ses frères de couleur. Garaudy déclare que Césaire quitte :

[...] le langage périmé d'une secte décadente (pour que nul ne s'y trompe, c'est du surréalisme qu'il s'agit), pour une parole d'homme, c'est-à-dire de lutteur, d'éveilleur, que tous peuvent entendre et qui les délivre. Qu'on nous comprenne rien. Il y a un Césaire surréaliste et qui a parfaitement le droit de l'être [...] Mais cela dit, nous avons le droit [...] de penser que notre Césaire est d'autant plus grand qu'il s'arrache plus puissamment aux hiéroglyphes surréalistes. André Breton, cette fine pointe de la décadence d'un occident qui ne se veut exclusivement occidental que par peur des

¹⁰⁸ Jahn, Jahnheinz. 1961. *Muntu: The New African Culture*, cité par Whitman. 1978. « Surrealism ». p. 26.

profonds renouvellements de l'Est, André Breton n'a apporté à la grande voix biblique de Césaire que des oripeaux de pacotille.¹⁰⁹

Maurice Nadeau, pour sa part, considère les rapports de Césaire avec le mouvement surréaliste dans une perspective distincte de celle de Roger Garaudy et confirme la dégénérescence du surréalisme, il écrit :

Un certain surréalisme est aujourd'hui mort, c'est un fait. S'obstinant à vouloir attendre sur les voies de garage littéraire et artistique le coup du sifflet du chef de gare, il voit filer devant lui les grands express européens. Mais dans sa petite station d'outre-mer, Césaire a rechargé la locomotive du seul charbon dont elle ait encore aujourd'hui besoin : la révolte, et nous ne serions pas autrement étonnés qu'il vint s'accrocher à son tortillard poussé à l'allure du rapide des lourds wagons en détresse des gares métropolitaines.¹¹⁰

Pour les surréalistes, la littérature transcende le réel ainsi que la plupart des modèles littéraires familiers. Michel souligne ce point en écrivant :

En littérature, ce qu'ils veulent ruiner avant tout, c'est l'idée de poésie *art d'agrément* ou moyen d'expression au sens traditionnel. Pour eux la poésie – aussi bien que l'art – est une forme de connaissance privilégiée et un mode d'action : [Michel réfère à Breton] « Lier la poésie, l'amour, la liberté. Faire de la poésie un acte qui ne reflète pas l'évènement, mais qui le devance, le suscite, le crée. Lier la poésie à l'oubli de soi [...]. »¹¹¹

Cette théorie du langage rappelle celle de leurs prédécesseurs et surtout de Rimbaud, qui croit en « l'alchimie du verbe » et prévoit que « les mots et les rythmes pouvaient changer les choses ».¹¹² L'idée d'Arthur Rimbaud sera reprise par les surréalistes. Michel ajoute :

Cette conception du verbe comme moyen de connaissance d'un arrière-monde plus réel que le monde visible réévalue des traits propres aux

¹⁰⁹ Garaudy, Roger. 1946. « Aimé Césaire, poète de la colère ». In *l'Humanité*, 24 Août 1946, cité par Hale, Thomas. 1979. « Trente-cinq ans de critique césairienne. » In *Œuvres et critiques. Réception critique de la littérature africaine et antillaise francophone*. Automne 79. Numéro double, III 2, IV 1. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 89–99. Ici p. 90.

¹¹⁰ Nadeau, Maurice. 1946. « Aimé Césaire, surréaliste ». In *Revue internationale*, n°10, 1946: pp. 289–294, cité par Hale. 1979. « Trente-cinq ans de critique césairienne ». pp. 90–91.

¹¹¹ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 38.

¹¹² Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 38.

cultures *primitives* et notamment aux cultures africaines, en ce qui concerne l'efficacité symbolique du *mot-acte*.¹¹³

Cette conception montre l'essence du langage poétique surréaliste qui veut réunir à la fois connaissance et action, une analogie qui sera soulignée par Léopold Sédar Senghor, considérant l'Africain comme étant surréaliste *avant la lettre*.

Ce que les poètes antillais noirs ont retenu de l'originalité de l'expérience surréaliste se résume pour Michel à « son esprit d'invention libre, sa réaction contre le formalisme et la tradition esthétique occidentale, et surtout que l'art n'est pas une activité gratuite de l'esprit mais un acte qui permet de retrouver une authenticité humaine. »¹¹⁴

Également, Lilyan Kesteloot affirme l'apport surréaliste pour les jeunes poètes noirs en argumentant : « Le surréalisme va donc constituer un excellent frein à l'assimilation culturelle et fournir une arme nouvelle contre l'académisme des arts antillais de tradition française. »¹¹⁵ Kesteloot fait allusion aux autres modèles littéraires rejetés par les écrivains antillais comme l'école parnassienne, le mouvement romantique et le courant symboliste. Face à ces courants littéraires, le surréalisme est jugé le plus efficace : il leur a offert un médium de recherche leur permettant une descente vers les profondeurs du « moi authentique ». Michel confirme cette interprétation en écrivant :

En rompant avec un certain verbalisme romantique, la théorie de l'art pour l'art, l'impassibilité parnassienne et les désirs vagues du symbolisme, le surréalisme attestait encore plus sa préoccupation de rechercher *la vraie vie*, d'approfondir ce moi authentique, « ce poids qui attache chaque être à soi-même, donne une unité organique à ce qu'il exprime. »¹¹⁶

La poésie éveille à une autre vision par l'image et la forme autant que par la thématique. Michel explique ce point en écrivant :

Pour Breton, la fonction de la poésie est essentiellement subversive en dehors même de son contenu. Ces *stupéfiantes images surréalistes* agissant

¹¹³ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 38.

¹¹⁴ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 39.

¹¹⁵ Kesteloot, Lilyan. (1977) 1983. *Les Écrivains noirs de langue française : Naissance d'une littérature*. Bruxelles: Éditions de l'Université libre de Bruxelles. p. 47.

¹¹⁶ *Légitime Défense*. p. 12, cité par Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 39.

comme un choc, un trouble physique, doivent, en bouleversant la sensibilité, nous forcer à regarder autrement la vie et les choses.¹¹⁷

3.5 Révolte noire à allure surréaliste

Breton a reproché aux communistes leur prétention à rassembler la révolte uniquement au sein de leur groupe. Il a refusé cette conception égoïste consistant à vouloir monopoliser le pouvoir et la volonté révolutionnaire au sein du communisme. L'essence du surréalisme tend, par ses propres moyens, à élargir l'esprit révolutionnaire hors des frontières. André Breton souligne le fait que la révolte soit à la portée de tout le monde sous ses diverses formes et qu'elle ne puisse pas être prescrite ou limitée au sein d'une idéologie unique. Breton écrit dans son article « Légitime Défense » rédigé en Octobre 1926 pour mettre au clair sa position face à la gauche révolutionnaire : « Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, *dans la période d'attente que nous vivons*, de décréter que c'est ici ou là seulement qu'elle peut brûler. »¹¹⁸

Les Noirs – Africains et Antillais – ont salué cet « état d'esprit surréaliste » incarnant selon les termes de Michel un « *état de grâce révolutionnaire* »¹¹⁹ qui se résume en une attitude de non-conformisme absolu, ne prônant que la révolte comme moyen unique de se libérer.¹²⁰ Les nouveaux adhérents martiniquais au surréalisme ont par conséquent lancé une revue trimestrielle reprenant le titre d'André Breton : *Légitime Défense*. Les protagonistes de cette revue ont essayé d'anticiper et de concevoir les lignes directrices d'une nouvelle poésie de libération de l'homme noir et de préciser la nature spécifique de son combat.¹²¹

Les Antillais ont voulu, à travers cette revue, proclamer leur indépendance vis-à-vis du groupe surréaliste européen et affirmer leurs intérêts qui sont autres que les causes européennes. Le droit à la liberté et à l'indépendance constituait le point majeur de leur programme littéraire. C'est donc pour des raisons politiques que le surréalisme fut si

¹¹⁷ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. pp. 39–40.

¹¹⁸ Breton, André. 1979. « Légitime Défense », article recueilli dans *Point du jour*. Paris: Gallimard. p. 36.

¹¹⁹ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 22.

¹²⁰ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 22.

¹²¹ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 22.

attractif. Michel confirme cette idée en mettant l'accent sur le fait que les jeunes intellectuels noirs soient plus fascinés par le contenu politique que par l'esthétique du mouvement surréaliste. Il écrit : « Avant même le fait littéraire, ils sont attirés par l'esprit révolutionnaire de ce mouvement, sa volonté de subversion totale des valeurs occidentales : son héritage dadaïste. »¹²²

Cependant, il semble que c'est le marxisme qui motiva les signataires du manifeste du surréalisme sous le leadership du Martiniquais, Jules Monnerot, alors partisan du mouvement et co-fondateur de la revue *Tropiques*, d'inspiration surréaliste. Pour cette raison, nous pouvons affirmer que la revendication politique est très claire dans la revue *Légitime Défense*, l'écho marxiste est plus présent que l'inspiration surréaliste, qui se manifesterait clairement dans *Tropiques*.

Sous le poids des accusations de Jean-Paul Sartre, André Breton essaie d'inscrire dans le lyrisme surréaliste un aspect politique et révolutionnaire. Pour lui, la révolte de l'esprit et celle du prolétariat en lutte présentent deux faces de la même médaille. De la même manière, il n'existait, pour les jeunes intellectuels noirs, aucune contradiction entre révolte poétique et révolution sociale. L'une passe à travers l'autre. Leur objectif principal est de changer la vie par le moyen de l'alchimie du verbe, la magie poétique et le pouvoir du rêve.¹²³

Les intellectuels noirs d'origine africaine ou antillaise étaient la cible du racisme européen et des préjugés au cours des années 30. Ils étaient, pour la plupart, des petits bourgeois, très imprégnés du modèle culturel français et surpris par le regard raciste et la supériorité de l'Européen dans son rapport avec l'Autre, quand celui-ci est Noir. Pour cette raison, les intellectuels noirs furent confrontés à la réalité amère du refus et du manque de reconnaissance. Par conséquent, ils décidèrent de réexaminer la question de l'assimilation culturelle, fruit du colonialisme, de modifier leurs positions intellectuelles et, par la suite, de transformer leurs convictions et partir en une quête de leurs racines africaines, autres que celles de la Métropole. Ils étaient idéalistes comme leurs confrères spirituels français et possédaient certaines préoccupations communes, telles que la valorisation des civilisations extra-européennes, la critique du matérialisme et la célébration de l'irrationnel comme une antithèse à la tradition logique.

¹²² Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 23.

¹²³ Cf. Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. p. 25.

Le colonialisme européen, qui se base sur des fondements racistes soulignant l'infériorité culturelle des colonisés, sera contrarié par des savants et des ethnologues cherchant à démontrer l'égalité des civilisations humaines, tels que l'ethnologue allemand Léo Frobenius, qui met en exergue dans son chef-d'œuvre *Histoire de la civilisation africaine* (1936) la valeur humaine de la civilisation africaine. Frobenius a fasciné les intellectuels noirs, particulièrement le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui avoue son admiration pour les écrits de ce dernier. Le fait racial est l'un des catalyseurs importants et un facteur provocateur de la naissance de l'école de la Négritude.

Les écrivains porte-paroles de la Négritude ont appelé le Noir à prendre conscience de l'oppression, de l'humiliation dont il est l'objet afin de « reconquérir son unité existentielle », en acceptant « le fait d'être noir ».¹²⁴ Les écrivains noirs de la première génération se sont lancés dans une quête passionnante des origines, une recherche de soi et de l'identité culturelle.

La critique sociale s'incarne particulièrement dans la dénonciation de l'aliénation culturelle des élites issues des colonies francophones qui, victimes de l'assimilation culturelle de l'administration coloniale, mettent en évidence leur propre dépersonnalisation pour en dévoiler les mécanismes.

3.6 Surréalisme et littérature africaine post-nationaliste : le cas de Taban lo Liyong

Les surréalistes européens et les modernistes ont offert à leurs collègues africains des concepts et techniques d'écriture littéraire que ces derniers peuvent employer dans le traitement de leurs problèmes. Taban lo Liyong se voit comme un successeur de la tradition artistique moderniste européenne, surtout le cubisme, représenté par Picasso, entre autres. Taban refuse toute forme de paternalisme et les restrictions qui érigent des tabous ou condamnent l'usage de concepts littéraires universels issus d'autres parties du monde. Il écrit :

[...] we need more Greek, English, etc., ways of doing things adopted by Africans ... It is ridiculous to bar an African from adopting foreign techniques. ... It is not so much the technique as the personal style the

¹²⁴ Michel. 1982. *Les Écrivains noirs*. pp. 26–27.

artist has, his personal mark with which he stamps his works which is important.¹²⁵

De la même manière, l'auteur moderniste de la récente génération, le Zimbabwéen Marechera, critique ses collègues, surtout ceux issus de la tradition africaine littéraire anglophone parce qu'ils sont restés dans le cadre du réalisme du XIXe siècle. Il argumente :

The one thing lacking in African literature in English – I think the Francophone countries have the better of us here – is an awareness of the Albert Camus or Jean Paul Sartre attitude to literature. We are still writing as if English literature ended with Charles Dickens.¹²⁶

3.6.1 Taban lo Liyong : insurgé intellectuel et avant-gardiste littéraire

Taban lo Liyong était considéré, pour ses écrits théoriques et littéraires, comme une exception pendant les années 1960 et 1970, un contexte littéraire marqué par une identification avec le nationalisme culturel ayant pour contrepartie le soutien des écrivains par les pouvoirs en place. Il s'est opposé à l'esprit artistique et intellectuel général de ses contemporains et a pris ses distances vis-à-vis des devoirs attribués aux intellectuels de son époque. Il a également refusé l'engagement culturel et politique imposé à l'écrivain, comme l'a expliqué Frank Schulze-Engler dans sa thèse intitulée *Intellektuelle wider Willen: Schriftsteller, Literatur und Gesellschaft in Ostafrika 1960–1980* (1992). Taban, qui a écrit des recueils de nouvelles, de courts récits, une pièce de théâtre et de la poésie, a expliqué dans l'un de ses ouvrages, sa conception de l'écriture littéraire qui se définit comme une métamorphose qui évite de se soumettre aux normes, ce qui classe Taban au rang des écrivains de l'avant-garde.

Une unique étude, à côté de celle de Schulze-Engler, mérite d'être mentionnée : l'étude comparative entre les écrits de Chinua Achebe et les œuvres de Taban, rédigée par Odun Balogun et intitulée *Tradition and Modernity in the African Short Story: An Introduction to a Literature in Search of Critics* (1991). Notons en particulier son

¹²⁵ Lo Liyong, Taban. 1969. *The Last Word: Cultural Synthesism*. Nairobi: E.A.P.H. p. 70.

¹²⁶ « Escape from the House of Hunger », George Alagiah Interviews Dambudzo Marechera. In *South*, December, 1984. p. 11.

chapitre « *Fixions: A Study in the Absurd* » qui sert d'introduction à ce phénomène original dans la littérature africaine et nous offre des références bibliographiques précieuses. Contre l'idée romantique de la Négritude, Taban prône le « cultural synthesism », à savoir la fusion des contraires et affirme avec assez de justesse : « shed no tear / for vanishing exotica ». ¹²⁷

Dans une interview publiée à la revue *Afrique*, le poète congolais Tchicaya U Tam'si affirme une orientation littéraire similaire en disant :

Je me suis toujours senti un homme libre. J'ai toujours vécu en deçà de la négritude. La négritude est une affaire de génération et d'école aussi [...] Et puis le monde est trop étroit pour que je me fasse à l'idée d'être enfermé dans un ghetto. ¹²⁸

3.6.2 Rapports entre courants avant-gardistes européens et littérateurs africains

Lorsque nous examinons le domaine du modernisme et de l'avant-garde littéraire, nous remarquons la présence d'influences réciproques sur la littérature africaine et d'une inspiration commune aux deux parties. Pour cette raison, Taban reconnaît l'art moderne européen et surtout le cubisme comme étant une source importante d'inspiration littéraire.

La valorisation de l'Afrique prend sa source dans l'image de Jean-Jacques Rousseau, à savoir celle du « bon sauvage ». Par ailleurs, les auteurs francophones africains ont eu des contacts personnels avec les surréalistes européens, tels qu'André Breton et Antonin Artaud, à Paris dans les années 1920, 1930 et 1940. Ceci fait partie du mouvement politique, dans lequel la Négritude s'est développée avec Camara Laye, Léon-Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. La poésie de Césaire était souvent décrite par la critique comme étant surréaliste. Mais, bien qu'il insiste sur le fait qu'il ait eu un développement similaire aux surréalistes européens et qu'il ait lu les mêmes prédécesseurs et les mêmes sources littéraires telles que les œuvres de Mallarmé,

¹²⁷ Lo Liyong. *The Last Word*. p. 135.

¹²⁸ *Afrique*. Juillet 1966: 57. p. 43, cité par Cnockaert, André. 1971. *La Passion de Tchicaya : Le caractère dynamique de la rêverie matérielle dans Epitomé de Tchicaya U Tam'si*. Université Lovanium. Thèse de doctorat. p. 42.

Rimbaud ou Lautréamont,¹²⁹ Césaire refuse d'être considéré comme surréaliste et refuse même une relation directe avec l'école française du mouvement.

Concernant la question du devoir de « l'originalité et l'authenticité africaine », Tchicaya prend ses distances en argumentant :

Il y a des gens qui vous disent : « Soyez Africain, restez-le, vous êtes trop purs, regardez-nous, nous sommes décadents ». Je ne le crois pas. C'est faux ce qu'ils disent et ils n'en croient pas un mot. Je me sens le devoir de piller. Je voudrais être un pillard. L'Europe est allée prendre tout ce dont elle avait besoin aux quatre coins du monde. Et l'Afrique resterait repliée sur elle-même ? Oui, c'est vrai, elle a beaucoup de choses chez elle, elle doit faire l'inventaire de ce qu'elle possède, mais affirmer qu'elle doit en rester là, c'est faux ! Je voudrais amener le Rhin au Congo, le Louvre au Congo, je voudrais que nous soyons riches de tout de que l'humanité a produit ... Pour se libérer, l'homme a besoin de tout savoir, de tout connaître, oui de tout aimer.¹³⁰

3.6.3 Situation postcoloniale et surréalisme

Au tournant des années 60, la littérature témoigne cependant des illusions qu'engendrent les indépendances. L'écriture surréaliste peut être le médium idéal pour relater de la folie et de la déraison du quotidien dans la situation postcoloniale. Pour cette raison, un bon nombre d'auteurs africains de la génération postcoloniale et post-nationaliste se sont décidés délibérément à employer des techniques surréalistes pour refléter l'irrationalité de leur contexte historique. Ceci nous mène à poser la question de la présence de l'approche surréaliste dans la littérature africaine. L'écrivain africain avant-gardiste contemporain utilise les techniques du surréalisme pour mieux pouvoir refléter la monstruosité de la vie quotidienne africaine post-coloniale. Odun F. Balogun observe le fait que les auteurs africains ont utilisé les concepts et techniques narratives de l'absurde « as a reaction to the general world malaise and the absurd conditions of modern Africa. »¹³¹ Ceci afin de montrer l'absurdité et le grotesque de la réalité moderne du continent africain, qui demeure très éloignée des attentes politico-sociales de l'intellectuel africain.

¹²⁹ Cf. Songolo, Aliko. 1982. « Surrealism and Black Literatures in French ». In *The French Review* 55, no. 6 (1982): 724–732. Ici p. 725.

¹³⁰ *Afrique*, 1963: 29. p. 44, cité par Cnockaert. 1971. *La Passion de Tchicaya*. p. 42.

¹³¹ Balogun, Odun F. 1991. *Tradition and Modernity in the African Short Story: An Introduction to a Literature in Search of Critics*. New York: Greenwood Press. p. 42.

Taban lo Liyong définit l'acte d'écriture, dans le sens expérimentaliste du terme, comme un acte basé sur le principe de la métamorphose littéraire en argumentant : « What I have done is select some representative works, pass them through my creative workshop, and present them in their transmuted form. »¹³²

3.7 Tchicaya U Tam'si : poète inclassable

La poésie de Tchicaya U Tam'si est reconnue par maints critiques en tant qu'exemple africain de l'écriture surréaliste. Il n'a pas fait partie du mouvement mais il y a beaucoup de traits surréalistes dans son œuvre tels qu' « un bouleversement des idées, des images, des mythes, des habitudes mentales. Écriture automatique, refus du contrôle de la raison, passivité de la pensée peuvent être retrouvés chez Tchicaya. »¹³³

A titre d'exemples représentatifs de cette tendance, nous pouvons citer ses premiers recueils poétiques *Le mauvais sang* (1993/1955), *A triche-cœur* (1958/1997), *Feu de brousse* (1957/1997). Ils sont tous réunis dans un volume qui contient également les recueils *Notes de veille* (1977), *Le Ventre, le pain ou la cendre* (2000/1964). L'ouvrage de thèse de Kahiudi Claver Mabana, publié sous le titre *L'Univers mythique de Tchicaya à travers son œuvre en prose* (1998), représente une introduction qui aide à pénétrer dans l'univers mythique du poète. Dans *Introduction to African Literatures*, édité par Ulli Beier (1979), Gerald Moore est l'un des rares critiques à avoir traité profondément la question surréaliste chez Tchicaya U Tam'si dans son article intitulé « Surrealism and Négritude in the poetry of Tchicaya U Tam'si ». Michel Vincent, Touré Tankaré Kordovou, Arlette Chemain et l'ouvrage de thèse de Mabana pourraient aider à comprendre son univers poétique.

L'écriture poétique de Tchicaya se distingue par une démarche et des techniques d'écriture en grande partie surréalistes. Il laisse émerger, par l'aventure de l'écriture littéraire, les couches diverses de l'inconscient et les échos du rêve par le biais d'une écriture automatique. En jouant le jeu poétique, l'enjeu de Tchicaya est de dévoiler le subconscient et de mettre en exergue toute une vision du monde en adoptant l'esthétique

¹³² Lo Liyong, Taban. 1970. « Introduction ». In Lo Liyong, Taban. *Eating Chiefs*. London: Heinemann. p. ix.

¹³³ Communication personnelle avec Dr. Kahiudi Claver Mabana.

surréaliste européenne. Dans un entretien accordé à la revue *Afrique*, Tchicaya donne au journaliste, qui lui demande s'il écrit une poésie surréaliste, la réponse suivante :

Ah ! Vous dites « surréaliste », mais le surréalisme est une invention d'Européens qui étouffaient dans la grisaille de la vie quotidienne devenue absurde à force d'être réglée par le rationalisme 'cartésien' ! Ces Européens étaient aiguillonnés par le besoin de découvrir une réalité nouvelle où le rêve et la vie inconsciente étaient restaurés dans leur dignité fondamentale. Or, cette réalité là, elle est immédiate en Afrique, elle est quotidienne. Cette réalité est pleine de symboles. Baudelaire le dit dans son poème « Correspondances » ; ces symboles l'Africain les perçoit d'emblée alors que le poète occidental, enfermé dans le cercle vicieux de sa tour d'ivoire, ne les perçoit plus. Le surréalisme pour nous, Africains c'est du réalisme.¹³⁴

Cette réflexion montre la façon particulière dont les écrivains africains se sont approprié le surréalisme. Cette inspiration a été reprise dans des visées politico-sociales et paradoxalement, alors que les surréalistes européens expérimentent un nouveau langage dans le but de se détacher du réel, c'est spécifiquement parce que ce langage correspond à leur réalité où la tradition symbolique et onirique est constamment mêlée à leur quotidien, que les intellectuels africains ont repris sa pratique.

Tandis que Tchicaya reste très proche des idées des fondateurs de la Négritude concernant le surréalisme, Marechera se détache de cette idéologie et réutilise le surréalisme comme une expérimentation littéraire pour développer sa propre écriture poétique et ses propres positionnements artistiques. Ce travail ne se concentre pas sur l'examen des contacts historiques entre le surréalisme historique et la littérature africaine mais plutôt sur les affinités entre l'œuvre et la poétique de Marechera et le surréalisme. Pour cela, nous allons mettre particulièrement en exergue dans la partie qui suit, la création littéraire du poète zimbabwéen Marechera, sous l'impulsion dynamique de l'esprit surréaliste. L'aspect du surréalisme qui nous intéresse, dans le chapitre principal, est la dimension ontologique, certes difficile à réduire en données spécifiques, comme Breton le décrit avec cette formule magique : « *Le surréalisme dans l'air* », à savoir ce désir de libération et de complétude qu'éprouve l'homme en tout temps et en tout lieu. Breton précise, dans *Entretiens*, que toute création artistique peut être qualifiée de surréaliste si elle adopte des voies nouvelles en visant en même temps à réaliser une

¹³⁴ *Afrique*, 1963: 29. p. 44, cité par Cnockaert. 1971. *La Passion de Tchicaya*. p. 39.

émancipation de l'esprit humain. Certes, maints affinités et impulsions surréalistes sont discernables dans la poétique et poésie de Marechera auquel nous dédions le chapitre le plus important de cette thèse.

4. Empreintes du surréalisme dans la poétique et la création littéraire de Marechera

Partant de l'observation des études actuelles dont l'objet représente les rapports entre le surréalisme européen et la littérature africaine nous constatons l'absence du traitement des textes littéraires récents, comme ceux de Dambudzo Marechera, parmi celles-ci.

Le moment est donc venu de mettre en relation différentes approches avec des liens d'intertextualité demeurés jusqu'ici relativement peu explorés et de les comparer en s'appuyant sur des recherches traitant de la trajectoire du ou des surréalismes africains. Il est utile de rappeler qu'il n'existe, dans ce contexte, que très peu de travaux séminaux à ce jour, qui mettent en exergue des tendances littéraires d'avant-garde, surréalistes et modernistes dans la littérature africaine postcoloniale. Ces trois notions désignent des idées innovatrices qui dépassent les orientations littéraires contemporaines et qui rompent souvent avec les traditions d'écriture familières pour aboutir à une expression plus libre.

4.1 Défis et orientations avant-gardistes dans la littérature africaine postcoloniale

Nous remarquons un point problématique concernant la critique littéraire dans le traitement de ce sujet. Certains critiques de tendance afrocentriste tels que Onwuchekwa Jemie Chinweizu et Ihechukwu Madubuike par exemple, pensent que la mondialisation – particulièrement à travers « *l'europanisation* » – de ses modes de pensées, de ses goûts ainsi que de ses perceptions du monde s'impose non seulement sur les paradigmes de la critique littéraire mais s'immisce même dans l'expression artistique, ce qui menace, selon eux, « l'originalité » et « l'authenticité » de l'écrivain africain.

Chinweizu et Madubuike argumentent dans leur ouvrage polémique portant le titre *Towards the Decolonization of African Literature. African Fiction and Poetry and their Critics* :

In examining the criticism of African writing we find that a significant number of African critics are eurocentric in their orientation, whereas they

ought to be afrocentric. Such critics habitually view African literature through European eyes. [...] As a result, these critics have followed their European colleagues in charging African novels with various technical, thematic and ideological inadequacies – charges which might conceivably make sense if African novels were intended to be replicas or approximations of European ones, employing the same techniques and in approximately the same emphases, and urging the same values. In addition, these critics have encouraged the manufacture of a stiff, pale, anemic, academic poetry, slavishly imitative of 20th-century European modernism, with its weak preciousness, ostentatious erudition, and dunghill piles of esoteric and obscure allusions, all totally cut off from the vital nourishment of our African traditions and home soil – a poetry in such sorry contrast to the vibrancy, gusto and absolute energy of the African oral poetry which is so firmly and deeply rooted in the African home soil.¹³⁵

Puisque nous ne partageons pas les mêmes aspirations idéologiques de nature essentialiste concernant cette orientation critique, nous remarquerons, dans la littérature africaine francophone et anglophone, des démarches artistiques et des idées directives similaires à celles des écoles artistiques et des courants de pensée avant-gardistes européens.

Cependant, nous ne cherchons pas à uniformiser les aspirations littéraires africaines avec celles des européens mais nous voulons procéder d'une manière qui diffère de celle de certains critiques littéraires qui soulignent uniquement les éléments distinguant une littérature d'une autre. Notre enjeu est de montrer ce qui rapproche la littérature africaine des littératures mondiales, au-delà de leurs spécificités et différences – ce qui représente le leitmotiv de ce travail. Dans cette thèse, nous voulons mettre l'accent sur le rapport entre la littérature africaine et la littérature mondiale sous l'angle du surréalisme, car, bien convaincu que cette littérature africaine est née de la rencontre entre les civilisations de l'Afrique et de l'Europe : elle est un produit hybride et synthétique, fruit de cette rencontre.

¹³⁵ Chinweizu, Onwuchekwa Jemie & Ihechukwu Madubuike. 1985. *Towards the Decolonization of African Literature. African Fiction and Poetry and their Critics*. London: Routledge & Keegan Paul Ltd. pp. 3–4.

4.2 Émergence de nouveaux paradigmes littéraires en Afrique sub-saharienne : le cas de Dambudzo Marechera

Dans le cadre de sa recherche de nouveaux styles d'écriture littéraire et de nouveaux paradigmes pour sa création artistique qui dépassent les sentiers battus des grandes orientations idéologiques et littéraires courantes à caractère ethnographique ou réaliste en Afrique, l'auteur novateur zimbabwéen Dambudzo Marechera – cas le plus important pour notre investigation – a traité le surréalisme, le postmodernisme, l'existentialisme, le dadaïsme...

Marechera est l'un des plus importants représentants de nouvelles tendances dans la littérature africaine postcoloniale. Il expérimente des techniques d'écriture innovatrices ainsi que des démarches profondément originales qui englobent une grande partie du postmodernisme de l'avant-garde européenne. De plus, ce poète montre des emprunts artistiques traçant le chemin de l'originalité pour les futures générations d'écrivains africains.¹³⁶

4.3 Desideratum dans la réception critique concernant la poétique et la poésie de Marechera

Le choix de Marechera pour notre travail fut effectué après avoir examiné le grand éventail d'écrivains africains qui attestent de l'aventure humaine et artistique durant l'ère coloniale et pendant la période postcoloniale. Marechera fut sélectionné pour la rareté des études poétiques à son sujet, en particulier celles concernant l'usage littéraire surréaliste. D'ailleurs on ne trouve aucune étude séminale qui ait regroupé Aimé Césaire et Marechera pour traiter des grandes orientations thématiques de leurs œuvres ainsi que des traits d'affinité surréaliste imprégnant leurs opinions littéraires et leurs objectifs distincts.

¹³⁶ Le postmodernisme présente une orientation littéraire et artistique apparue dans les années 1970 en réaction contre l'orthodoxie moderniste. Il appelle à plus d'individualité, de complexité et d'originalité dans la conception artistique. Il repose sur un éclectisme extrême et un syncrétisme esthétique.

Dans ce chapitre, nous repérerons chez Marechera les ressemblances avec l'esprit surréaliste ou les signes relevant de principes philosophiques, concepts poétiques, méthodes et techniques d'écriture typiquement surréalistes. Parallèlement, nous tenterons d'analyser l'arrière-plan de la fascination de la récente génération de poètes africains pour le surréalisme européen, représentée dans notre travail par le poète Marechera.

En examinant l'histoire de la littérature africaine, nous notons la présence de rapports historiques existant déjà entre les auteurs africains de la première génération et l'école surréaliste européenne. Le surréalisme est *per definitionem* un courant littéraire, une notion de création artistique et une vision du monde. A l'origine, le surréalisme désigne une école artistique européenne ou plutôt parisienne qui s'est développée rapidement en un concept esthétique et s'est diffusée partout dans le monde. Par son infinie complexité et son extrême diversité, le surréalisme est devenu un concept universel qui n'est plus lié ni à un lieu ni à une époque. Ce mouvement littéraire représente un allié anticolonial important et l'un des moyens d'expérimentation artistique, en particulier de la première génération d'écrivains africains, ainsi qu'un instrument précieux pour la récente génération d'auteurs postcoloniaux, représentée dans ce travail par Marechera.

Cet intellectuel conserve, à sa manière, son héritage culturel et littéraire africains, cependant il partage avec les écrivains mondiaux des affinités visibles et atteste dans ses écrits de l'imprégnation de diverses écoles de pensée et concepts artistiques européens. Ainsi, cet écrivain est un exemple littéraire de grande valeur, incarnant la multiplicité des démarches esthétiques et des positions intellectuelles dans la littérature africaine – en reflétant à la fois certaines impulsions surréalistes.

Un examen général – avant l'investigation détaillée de sa poétique – montre que la création artistique de Marechera est issue du continent africain. Cet artiste s'occupe des grands thèmes culturels, sociaux et politiques de son pays d'origine, le Zimbabwe. Néanmoins, il veut attester de son appartenance à la communauté humaine en général, il affirme être aussi bien mondial qu'Africain et être un incontestable artiste cosmopolite qui prouve que l'art contemporain se renouvelle en se perpétuant, innove en s'inspirant des autres et s'épanouit à travers la diversité des expériences artistiques.

Pour cette raison, l'Afrique fut la source d'une partie essentielle de la *Weltliteratur*. Elle offre à la littérature mondiale les lauréats du prix Nobel Doris Lessing, Nadine Gordimer, Naguib Mahfouz, John-Maxwell Coetzee, et Wole Soyinka.

La critique Veit-Wild estime qu'il existe une lacune dans la recherche concernant les littératures africaines et qu'il n'existe que peu d'études comparatives rapprochant la littérature africaine francophone de celle anglophone. Nous pensons également que l'emploi de l'approche comparative en tant que démarche critique contribue à une meilleure compréhension des nouvelles tendances dans cette littérature. Dans son article intitulé « The Grotesque Body of the Postcolony: Sony Labou Tansi & Dambudzo Marechera » (2005) Veit-Wild pense :

[...] literatures in the former English and French colonies developed quite differently and separately from each other, there have been hardly any comparative studies between the two literary traditions. Nonetheless, particularly since the 1980s, there have been similarities in the development of postcolonial literatures in Francophone and Anglophone African countries. Writers started to search for new modes of expressing the grotesque of power.¹³⁷

Ainsi nous examinons, dans ce chapitre, dans quelle mesure cet auteur a eu recours à des techniques littéraires ainsi que des concepts poétiques surréalistes afin de traiter des réalités postcoloniales de sa société. Cette orientation avant-gardiste ne caractérise pas uniquement l'écriture littéraire africaine postcoloniale, mais elle imprègne également d'autres littératures, issues d'Asie du Sud, du Maghreb et d'Amérique Latine et sert de réponse artistique aux nouveaux défis postcoloniaux. Veit-Wild confirme cette interprétation :

It is no coincidence that this new literary direction transcends national, regional, and even continental borders of Francophone, Lusophone, and Anglophone Africa to Latin America or Southern Asia. Similar socio-political developments in these areas have produced a literature that reacts to the absurd with the absurdity, to the grotesque with the grotesqueness, and to the terrifying with black humour.¹³⁸

¹³⁷ Veit-Wild. 2005. « The Grotesque Body of the Postcolony: Sony Labou Tansi & Dambudzo Marechera ». In *Revue de littérature comparée* 2. pp. 227–241. Ici. p. 228.

¹³⁸ Veit-Wild. 2005. « The Grotesque Body of the Postcolony ». p. 229.

La thèse la plus importante est inspirée de l'entretien fictif entre Marechera et l'artiste dadaïste allemand-américain George Grosz, imaginé par Dan Wylie, extrait de l'ouvrage *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* – portant le titre « Taking Resentment for Wisdom: A Posthumous Conversation Between Marechera, N.H. Brettell and George Grosz » (1999) – qui signale implicitement l'importance de l'héritage subversif et transgressif du dadaïsme et sa signification pour la récente génération d'écrivains africains dont Marechera est le représentant.

En examinant la réception critique des années 1990, on remarque que la majorité des critiques se concentrent sur les ouvrages suivants : *The House of Hunger* (1978), *Black Sunlight* (1980) et *The Black Insider* (1992). Il existe peu d'études examinant sa poésie et sa poétique. De plus, l'essai de Marechera, extrait de l'opus critique de Veit-Wild *Dambudzo Marechera. A Source Book on his Life and Work* intitulé « The African Writer's Experience of European literature » (1992) représente une clef majeure qui nous permet de pénétrer dans le monde littéraire de Marechera et dans ses messages afin de décoder les codes de sa *weltanschauung*. De cette façon, les points de vue artistiques, la philosophie intellectuelle et la perception du monde de ce poète seront analysés à partir de ses textes et de ses entretiens avec sa biographe Flora Veit-Wild et ses ouvrages critiques, en particulier ses articles intitulés « Dambudzo Marechera – 20 Years After. The Writer's Reception in the 21st Century » (2008), « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa » (1996), « Carnival and Hybridity in Texts by Dambudzo Marechera and Lesego Rampolokeng » (1999), « Words as Bullets: The Writings of Dambudzo Marechera » (1987), « The Grotesque Body of the Postcolony: Sony Labou Tansi & Dambudzo Marechera » (2005) ainsi que ses ouvrages écrits avec Anthony Chennells *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* (1999) et en particulier son étude récente *Writing Madness. Borderlines of the Body in African Literature* (2006) de même que l'anthologie *Patterns of Poetry in Zimbabwe* (1988).

Exceptée la critique Veit-Wild, l'un des rares commentateurs qui se sont intéressés à la poésie de Marechera est Tim McLoughlin qui traite, dans son essai datant de 1997 et intitulé « Conflict and Instability in Marechera's *Cemetery of Mind* », de la dimension postcoloniale dans la poésie de celui-ci. Cependant, McLoughlin ne traite pas la question des intermédiaires littéraires et des traces européennes. Veit-Wild souligne cependant un procédé d'écriture découvert par Mc-Loughlin dans son article, à savoir

l'oxymore qui est une figure de rhétorique emblématique de l'un des concepts poétiques surréaliste, à savoir le principe de la résolution des contraires. McLoughlin n'indique pas le rôle de la poétique surréaliste et dadaïste dans la poésie de Marechera. McLoughlin argumente :

« The poems are energised by a series of displacements. [...] By constantly writing the world as oxymoron and by deferring identity [Marechera] suggests that the openness of searching is preferable to the closure of discovery. Every poem is a deferring of and in deference to other as yet unwritten poems.»¹³⁹

McLoughlin se réfère ici à l'une des grandes orientations thématiques de l'écriture poétique de Marechera, plus particulièrement à l'instabilité et au conflit dans une écriture qui a pour thème majeur le traitement du désordre, de la perte, de l'aliénation et de la désorientation durant l'ère postcoloniale. Comment Marechera présentera-t-il la réalité postcoloniale dans sa poésie ? A l'aide de quels moyens va-t-il refléter le nouveau contexte africain ?

L'expression « openness of searching » sera manifestée par une démarche surréaliste et maintes techniques postmodernistes. A titre d'exemple, l'oxymore sert de figure emblématique pour cette réalité oscillante qui veut se manifester. La fonction de cette figure de rhétorique dans la poésie de Marechera sert à refléter l'atroce réalité postcoloniale. L'oxymore sert en même temps de figure stylistique, précieuse aux surréalistes, par sa capacité à fondre les contradictions dans un ensemble harmonieux.

4.4 Démarche, problématiques et structure du chapitre

Le premier sous-chapitre de cette partie du travail sert d'introduction générale à la réception critique de l'œuvre littéraire de Marechera, et en particulier à sa poésie. Ensuite, nous mettrons en évidence les divergences au sein de la réception critique à propos de la poétique marécherienne en Afrique et en Europe qui créa des partis opposés – en la situant dans le cadre d'un débat plus vaste concernant la littérature africaine, ses paradigmes et ses spécificités. Nous donnerons, dans un premier temps,

¹³⁹ McLoughlin, Tim O. 1997. « Conflict and Instability in Marechera's Cemetery of Mind ». In *Commonwealth Essays and Studies* 19 (2), pp. 42–50. Ici. pp. 49–50.

certaines arguments des deux camps. Plus loin, nous présenterons les caractéristiques de la position intellectuelle de Marechera vis-à-vis de ses critiques. Puis, nous analyserons les influences issues de ces lectures d'ouvrages africains et européens. De plus, nous soulignerons sa position à l'égard des divers courants littéraires africains et européens. Nous traiterons partiellement les influences artistiques opérant chez Marechera, en particulier le « ménippéanisme » de Bakhtine, et les affinités surréalistes en indiquant son rapport avec la langue anglaise et la *Weltliteratur*.

Enfin, nous signalerons que Marechera exerce de nos jours une influence importante sur la génération récente des écrivains africains, fascinés par ses idées hétérodoxes. La résonance de ses idées et de sa poésie est surprenante aujourd'hui, non seulement dans les cercles littéraires zimbabwéens mais également à l'échelle continentale. De plus, on remarque un intérêt croissant des critiques littéraires pour l'étude de son œuvre.

Voici les interrogations marquant le point de départ de notre chapitre : quel est la place de cet écrivain dans la littérature africaine de nos jours ? Quel est le rapport que maintient Marechera avec ses prédécesseurs littéraires africains et européens ? Quels sont les intermédiaires qui ont influencé son écriture hétérodoxe ? Comment conçoit-il l'image et le rôle de l'écrivain africain dans la société ? Quel concept a-t-il de l'engagement de l'intellectuel et de l'artiste ? Quelles positions intellectuelles représente-t-il ? Quels sont les grands traits de sa poésie surréaliste ? Quelles affinités partage cet auteur avec cette même poésie ? Quels sont les justifications et objectifs de ses choix littéraires surréalistes ?

Dans un deuxième sous-chapitre, servant d'introduction à l'univers intellectuel et artistique de Marechera, nous dresserons d'abord le parcours intellectuel du poète en nous concentrant surtout sur les concepts philosophiques ayant des similitudes avec les surréalistes européens puis nous montrerons les traits de sa poésie ayant des affinités avec la poésie surréaliste et ses enjeux.

Après la mise en exergue des positions intellectuelles de Marechera concernant l'image et le rôle de l'écrivain africain dans la société ainsi que la question de l'engagement politique dans la littérature, nous pénétrons ensuite dans l'univers des conceptions littéraires de l'auteur, dans sa démarche poétique surréaliste et ce qu'il pense des défis de la littérature africaine. Pour mieux saisir les directives de sa conception poétique, nous tenterons de repérer les traits spécifiques de l'esprit

surréaliste dans sa poésie. Par le biais de la méthode du « *close reading* », qui se définit comme une interprétation textuelle, nous analyserons des extraits de sa poésie ayant des connotations techniques ou thématiques avec l'écriture littéraire surréaliste. Le choix des extraits poétiques est en relation avec les points de vue artistiques de Marechera dégagés de ses entretiens, ses essais ainsi que ses œuvres fictives. Nous analyserons certains poèmes, à titre d'exemple, pour montrer les échos surréalistes présents dans sa poésie. Les poèmes à caractère urbain, denses et hermétiques, sont extraits de son recueil poétique publié à titre posthume sous le titre *Cemetery of Mind* par Dambudzo Marechera Trust (1992). Sa poésie reflète son attitude anarchiste et son effort de traiter les conditions socioéconomiques et politico-idéologiques de la nouvelle société zimbabwéenne.

4.5 Introduction aux diverses positions critiques concernant Marechera et son écriture avant-gardiste suscitant deux parti-pris : opposants et défenseurs

Femi S. Ojo-Ade fournit une introduction aux préoccupations thématiques diverses de la littérature africaine, de la présence coloniale à nos jours dans son article intitulé « *Subjectivity and Objectivity in the Criticism of Neo-African Literature* », en écrivant :

Apart from winning for itself a place of pride in the world of literatures, establishing its stylistic and socio-cultural distinctness and showing its own laws and devices, African literature has somehow established its thematic pattern. Pre-independence anti-colonial literature has shown its thematic preoccupations as centering around the assertion of cultural identity, socio-cultural alienation and conflict, propaganda and revolt. This literature of protest, which is interactive, analytical and satirical, differs a little bit from post-independence literature in the sense that while the former is directed against colonialism and its agents, post-colonial literature is directed against Africans themselves by concentrating on internal political and social problems – corruption, tribalism, greed and bribery and by seeking to examine African psyche and institutions. In the main, this has been a literature of self-examination and self-questioning.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Ojo-Ade, Femi S. « *Subjectivity and Objectivity in the Criticism of Neo-African Literature* ». In *African Perspectives (Text and Context)*, 1 (1977). pp. 137–146. Ici p. 137.

De fait, nous remarquons l'évolution de la littérature protestataire africaine qui ne se poste plus seulement contre le colonialisme mais porte aussi un regard critique sur le continent africain même. Il se développe alors un regard sans complaisance sur le fonctionnement de la société et ses problèmes, la nouvelle littérature cherche à redéfinir l'Africain dans le contexte post-colonial. Le surréalisme apparaît alors comme un outil au service de cette quête pour cette nouvelle vague d'écrivains et en particulier pour Marechera.

4.5.1 Dambudzo Marechera : souffle anticipateur et voix iconoclaste dans la réception critique

La contribution littéraire de Marechera à la littérature africaine est importante. Il a publié le chef-d'œuvre *The House of Hunger* en 1978, ouvrage reconnu par des écrivains célèbres tels que Doris Lessing et Angela Carter, et qui a gagné en 1979 le prix prestigieux du Guardian First Book Award. Il participe aux manifestations contre le régime raciste d'Ian Smith et a dû quitter le pays pour trouver asile en Angleterre où il écrivit *The House of Hunger*. De retour au Zimbabwe après son exil européen, Marechera découvre que la littérature de son pays est devenue un instrument soumis au service de la politique postcoloniale et que, en tant qu'écrivain africain, il est presque tabou d'écrire à la manière de Franz Kafka ou James Joyce. Son œuvre est condamnée et son roman *Black Sunlight* est interdit au Zimbabwe en 1981. Il reste malgré cela l'une des figures majeures de la scène littéraire du pays.

Avec l'indépendance, Marechera retourne dans son pays et n'y enregistre que peu de changements. Il reste exilé mais cette fois-ci sous la forme d'un exil interne qui se manifeste dans ses écrits par un style introspectif. Il traduit souvent son aliénation dans une écriture expérimentaliste qui fait émerger des voix sous-jacentes de son être et se fait l'écho de son exclusion. Des traces d'un imaginaire naviguant entre l'Europe et l'Afrique imprègnent son écriture et sa poésie à travers maintes scènes surréalistes combinées avec des descriptions minutieuses de la réalité quotidienne concrète à Harare.

Marechera est un intellectuel iconoclaste en révolution permanente contre le racisme et l'injustice du colonialisme sous toutes ses formes. Il admire les modèles littéraires et figures des écoles de pensée européennes qui lui ont fourni un médium important pour son esprit refusant toute sorte de limitation.

Marechera a traité, dans ses écrits, les problèmes de sa génération. Il a connu la violence raciale dans son pays colonisé, le choc du racisme européen à travers sa vie d'exilé et d'étudiant étranger à l'université européenne. Refusant les diktats politiques de la postindépendance, il fut souvent traité par ses contemporains d'élitiste, d'inaccessible, d'hermétique, de non-Africain, sous prétexte d'avoir rejeté les devoirs d'alignement sur la ligne nationaliste. Son refus de s'aligner et sa condamnation par ses opposants représentent le leitmotiv de son aliénation et la source d'inspiration de son activité intellectuelle et de ses préoccupations esthétiques à affinité surréaliste. Il s'inspire aussi d'un bon nombre d'auteurs africains et européens dans sa méditation sur la condition humaine. Il refuse également l'étiquette de « *Black writer* » afin de souligner davantage sa fascination pour la pensée individuelle plutôt que pour la voix collective. Il appelle à la liberté intellectuelle, sans prendre en considération les restrictions de « race » et de « Nation », afin de se réserver une place importante parmi les grands auteurs de la génération postcoloniale. L'écriture de Marechera contredit fortement toutes les traditions littéraires que son pays connût dans les décennies précédentes.

En examinant l'histoire littéraire du Zimbabwe, nous notons l'existence de deux grandes orientations littéraires précédant l'indépendance, à savoir, d'une part, une école d'écrivains inféodés au pouvoir d'Ian Smith et d'autre part, une école d'auteurs tel Marechera partis en exil produisant une littérature protestataire.¹⁴¹

L'établissement de l'Etat post-colonial a contribué au changement des paradigmes littéraires et stylistiques de Marechera qui passe de l'écriture dénonciatrice à un style littéraire expérimental et avant-gardiste. Cet écrivain dépasse consciemment le réalisme, connu pour être un concept d'engagement politique et un médium efficace pour enseigner les masses et leur permettre de développer une conscience politique. Le réalisme a marqué longtemps le paysage littéraire au Zimbabwe surtout sous le règne colonial d'Ian Smith. Drew Shaw analyse la nature originale de l'écriture de Marechera dans son article « Transgressing Traditional Narrative Form » (1999) en écrivant :

While most Zimbabwean literature aspires to realism, Dambudzo Marechera stands almost alone in his deliberate and emphatic rejection of

¹⁴¹ Cf. Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera. Source Book on his Life and Work*. New York: Hans Zell Publishers. p. 38.

this tradition. For his transgression of traditional narrative form, he has been roundly condemned by numerous Zimbabwean critics.¹⁴²

Ce que nous savons de la vie de ce romancier, poète, dramaturge et nouvelliste atteste le caractère autobiographique de son œuvre lorsque celle-ci traite de personnages déracinés et marginalisés combattant contre la pauvreté, l'abus et l'oppression. Après son retour au Zimbabwe, il mène une vie d'écrivain bohémien, continue ses activités littéraires dans la rue et sur les bancs des parcs de Harare et refuse de jouer le rôle « d'écrivain national » que l'on attend de lui. Il décède à Harare, à l'âge de trente-cinq ans, laissant derrière lui nombre d'ouvrages littéraires, publiés à titre posthume. Il manifeste dans ses écrits des échos de l'orientation philosophique anarchiste. Il sera condamné pour ses orientations esthétiques et idéologiques.

Le rejet de la part des critiques se justifie par un argument non négligeable, à savoir le fait que son écriture soit jugée grotesque et que ses idées rappellent la Beat Generation et la littérature anarchiste. Cet intellectuel a essayé, dans son œuvre, de refléter l'état de désordre, de confusion et de désorientation de la situation postcoloniale au Zimbabwe en adoptant un mode d'écriture littéraire dépassant le réalisme conventionnel et en se basant sur un style syncrétique combinant formes et concepts littéraires divers, particulièrement le dadaïsme, l'absurde et le surréalisme. Sa poésie fut publiée dans un recueil posthume conservé par sa biographe Flora Veit-Wild et publié par DM. Trust sous le titre *Cemetery of Mind* (1992). Tout comme ses récits, sa poésie montre l'influence d'auteurs modernistes tels qu'Arthur Rimbaud, T.S. Eliot, Allen Ginsberg et Christopher Okigbo, humanistes produisant des œuvres qui dépassent consciemment toutes considérations et attestent de leur universalisme et de leur opposition à toute forme restrictive.

Marechera explique son approche esthétique qui traduit, de manière implicite, sa philosophie intellectuelle en argumentant de la sorte : « For me the point is that if one is living in an abnormal society then only abnormal expression can express that society. Documentaries cannot. »¹⁴³

¹⁴² Shaw, Drew. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». In Veit-Wild, Flora & Anthony Chennells. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 3–21. Ici p. 3.

¹⁴³ Veit-Wild. 1988. « Interview with Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry in Zimbabwe*. Harare: Mambo Press. pp. 131–135. Ici p. 131.

Marechera sera critiqué par de nombreux fronts de critiques et écrivains l'ayant discrédité en raison de l'imperméabilité de sa prose et de l'hermétisme de sa poésie. Comparé aux autres écrivains africains connus, Marechera présente, avec son style et ses thèmes, une exception dans la tradition littéraire africaine.

Certains auteurs africains célèbres, tels que Chinua Achebe et Ngugi wa Thiong'o, produisirent de nombreuses œuvres littéraires à travers un mode accessible souvent réaliste ; la majorité de leurs successeurs décidèrent de suivre le même chemin littéraire et d'adopter, en grande partie, un style semblable. Ils développèrent les paradigmes et styles hérités des précurseurs. Dans ce cas, il ne s'agit pas seulement d'imiter les auteurs de la première génération, mais plutôt d'avoir recours à l'efficacité du style littéraire réaliste qui est accessible aux masses et possède une aptitude à traiter de thèmes tels que la lutte anticoloniale, l'encadrement et l'enseignement, et à servir des programmes politiques nationaux. Cette littérature représente une voix protestataire dénonçant la misère sociale pendant l'ère coloniale et joue en particulier le rôle de vecteur d'affirmation identitaire dans le contexte postcolonial.

Le style réaliste en tant que norme est encore présent dans la production littéraire africaine et les thèmes cités sont prédominants chez les écrivains postcoloniaux. Cependant, Marechera s'écarte de la norme en prenant appui sur ses multiples influences venant des avant-gardes littéraires européennes et prend ses distances par rapport à la tradition littéraire réaliste et à l'engagement politique de nature nationaliste en choisissant plutôt un style introspectif marqué par une forte remise en question. Par conséquent, le passage à une écriture fragmentée à caractère postmoderniste reflète les transformations sociopolitiques postcoloniales. Flora Veit-Wild et Anthony Chennells assurent que « [i]nvariably, African literature since the early 1980s has assumed forms and styles that transgress realism to give impression to the absurdities, improbabilities, failures, and achievements of African realities. »¹⁴⁴

Marechera refusa de suivre les paradigmes familiers de ses contemporains africains et voulut rompre avec le chemin du discours culturel nationaliste, du réalisme socialiste et de la littérature politiquement motivée. Traitant de la réalité postcoloniale dans ses écrits

¹⁴⁴ Veit-Wild, Flora & Anthony Chennells. 1999. « Introduction: The Man who Betrayed Africa? » In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. xi–xix. Ici pp. xii–xiii.

et sa poésie d'une manière subversive, Marechera essaie d'en démasquer les mécanismes.

4.5.2 Procès de l'écriture de Marechera : arguments et contre-arguments

Il existe deux grandes orientations concernant l'œuvre littéraire de Marechera de la part de la critique littéraire européenne et africaine. Certains critiques européens ont une approche de sa littérature qui envisage uniquement ses messages sociopolitiques en considérant le texte littéraire comme document sociologique ou historique qui reflète l'image concrète du continent africain et du contexte historique dont il a émergé. On oublie, par conséquent, le côté esthétique et littéraire du texte ou, en d'autres termes, sa *littérarité*. La critique littéraire eurocentriste ne prend en compte que la négativité et le pessimisme de cette littérature. Chinweizu *et al.* expliquent ce point de la manière suivante :

In one essay we have examined the eurocentric prejudices, showing them for what they are, that is, not the "universal" values which their adherents, African as well as European, habitually pretend that they are, but rather as quite provincial, time-and-space bound *European preferences*, with little or no relevance or validity for African peoples. [...] Eurocentric criticism of African stems from colonialist attitudes whereby these critics see the African as an apprentice European whose literary production has no other canons to adhere to but those of whichever part of the Western tradition the critics happen to subscribe to. These critics do not concede the autonomy of African literature. They do not grant it the elementary right to have its own rules and standards, but insist rather on viewing it as an overseas department of European literature.¹⁴⁵

Une orientation similaire à la critique eurocentriste se révèle être à dominante afrocentriste qui ne retient, dans la littérature de Marechera, qu'un écho, proche de la littérature européenne, dans ses options thématiques et ses choix formels. Ainsi, Marechera est condamné – selon cette critique – pour son imitation aveugle, pour son manque de créativité, pour sa confirmation des préjugés eurocentristes sur l'Afrique et pour son appui à la suprématie du regard colonialiste promouvant indirectement l'impérialisme culturel européen. De plus, ces critiques pensent que Marechera ne fait

¹⁴⁵ Chinweizu & Madubuike. 1983. *Towards the Decolonization of African Literature*. p. 4.

aucun effort pour changer et faire progresser sa propre Nation. Ainsi, cet écrivain est rejeté car ses écrits sont considérés inutiles et inefficaces et il sera même accusé de trahison envers sa Nation. Veit-Wild et Chennells clarifient cette idée en disant : « The label “African writer”, with its narrow range of connotations, disabled him. Hence, rather than being a traitor to Africa, he refused to adopt a one-dimensional and celebratory perspective on Africa. »¹⁴⁶

L'absence de tout engagement politique, social ou culturel chez Marechera comme critère majeur de cette orientation critique littéraire afrocentriste est la cause majeure de son rejet. Ces critiques penchent en faveur d'une littérature utile à la société qui n'accepte aucune influence étrangère et contribue au progrès de la Nation. Ils pensent que toute hybridité ou syncrétisme dans cette littérature peuvent menacer son existence. Ils sont contre tout métissage culturel et prônent la dite « pureté » littéraire.

La tentative de créer une œuvre artistique originale authentiquement africaine est considérée absurde et ambiguë par Wole Soyinka qui a attaqué et mis en question le concept de la Négritude et le nationalisme culturel en disant dans sa célèbre phrase : « A tiger does not pronounce its tigritude, it pounces. »¹⁴⁷ Ces discours d'authenticité et de pureté raciale sont toujours des essais à tendance exclusive et unilatérale essayant de se définir en traçant des frontières arbitraires. La culture reste toujours hybride, syncrétique et riche d'emprunts divers chez Marechera. Dans son article intitulé « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa », Veit-Wild exprime l'hybridité en tant que concept majeur dispersé dans l'œuvre du poète :

[...] hybridity implies a general – postmodern – skepticism towards any positions of identifiable truth. It challenges all notions of cultural purity or essentialism, since “the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; [...] even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricised, and read anew.” Here lies the immense importance of Festivals of Laughter in times of transition; the importance of figures like Dambudzo Marechera, Lesego Rampolokeng and other Southern African artists who have used the “third space” at the margin of

¹⁴⁶ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? ». p. xiii.

¹⁴⁷ Feuser, Willfred. « Wole Soyinka: The Problem of Authenticity ». In *Black Literature Forum* 22, no. 3 (Fall 1988): 555–575. Ici. p. 559.

society, of sanity, to denounce the mechanisms of power-structures and hegemonic discourses.¹⁴⁸

De l'arsenal littéraire mondial, Marechera a sélectionné certaines formes du modernisme européen aptes à traiter des problèmes de l'Afrique postcoloniale. L'intellectuel africain qui ne met pas son art au service de sa culture ou de sa société sera considéré par la majorité des critiques comme un intellectuel déraciné ou un paria. On désigne d'ailleurs Marechera comme étant « l'homme qui a trahi l'Afrique ? ». Pourquoi l'accuse-t-on de la sorte ? Dans leur chapitre d'introduction à l'ouvrage *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* portant le titre « The Man who Betrayed Africa? », Veit-Wild et Chennells donnent la réponse :

Dambudzo Marechera has often been regarded as the « man who betrayed Africa? » Did he? Certainly he broke ranks with the sort of nationalism which gave a peculiar authority to pre-colonial African culture. His art refused to be rooted in an Africa which the political and cultural officialdom of the 1960s and 1970s imagined. The wide range of his reading enabled him to place Africa in a broader context than that provided by either indigenous cultures or by a simple opposition of European imperialism and African resistance. Precisely because he hated racism and therefore rejected racial taxonomies, he refused to claim peculiar merits for blackness. The enormous importance of Marechera is that while his compatriots were still fighting for national liberation, his endeavour was to dismantle the "African image". He recognized the danger in concepts like "African personality" and "African socialism". He questioned these and similar formulations which constitute the idea of a discrete "African identity" because he recognizes that "culture" was being invoked to authorize and thus disguise the tyrannies of many of the regimes which came to power in the 1960s and 1970s. Mobutu's Zaire and black *authenticité* were only egregious manifestations of a trend which Sembène Ousmane was to satirize as "authenegrificatus".¹⁴⁹

Les critiques afrocentristes semblent venir de moralistes qui exercent la censure et montrent des attitudes contre-productives pour la création littéraire. Leur conception de la littérature africaine « purifiée » et « authentique » sans influences étrangères est problématique et inconcevable. Marechera a insisté sur le fait que les influences sont nécessaires pour la richesse de cette littérature, il explique : « [...] I think what we call

¹⁴⁸ Veit-Wild, Flora. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». In Stummer, Peter O. & Christopher Balme. (Eds.). *Fusion of Cultures?* Amsterdam: Rodopi. pp. 27–40. Ici. p. 39.

¹⁴⁹ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? ». p. xi.

African literature will be the poorer if we ignore the influences from other countries. »¹⁵⁰ La littérature africaine s'épanouit par le biais d'échanges et d'emprunts formels et thématiques qu'elle a eu avec les autres traditions littéraires. Elle se caractérise, entre autres, par une ouverture sur les autres écoles littéraires européennes.

L'œuvre artistique de Marechera ne peut pas être évaluée selon des critères réducteurs. Cet écrivain ne croit pas en une conception monolithique et homogène de la culture humaine et reconnaît l'avantage de la disparité des cultures et la valeur positive de la multiplicité des sujets et des modes d'écriture littéraires. Il représente l'artiste en quête de nouveaux modes d'expression. Ainsi, Marechera refusa d'être absorbé par n'importe quel discours, aussi bien anticolonial, libéral que nationaliste. Cette attitude se retrouve dans ses écrits dont la démarche esthétique appuie les positions idéologiques. Comme dans le cas des écrivains postmodernistes, Marechera fait souvent allusion à d'autres textes de la littérature mondiale et intègre des techniques d'écriture d'ordre surréaliste que nous examinerons plus tard, en prenant l'exemple de sa poésie. Il fait partie d'une lignée d'auteurs africains ayant des approches et des attitudes similaires qui attestent des traces littéraires avant-gardistes. Veit-Wild affirme ce point en disant :

Dambudzo Marechera and Lesego Rampolokeng do not stand alone. There are a host of African writers – Taban lo Liyong, Nuruddin Farah, Bessie Head, Kojo Laing, Ben Okri, Sony Labou Tansi, Mia Couto, to name a few – who have transcended the realist mode of writing and embarked on new stylistic methods and narrative perspectives. These writers attempt to take the syncretic reality of postcolonial experience into account, while putting monolithic, obsolete, and thus repressive notions of national unity into question. They have made it clear that the nationalistic image of Africa to which many of us still refer is not only outdated, but extremely dangerous. While discourses of identity still had a progressive, critical function during the anti-colonial period, they have in the postcolonial era been used by the new black elites to justify and stabilize their autocratic power. It is within this terrain that a postcolonial carnivalization of literature locates its interventions.¹⁵¹

Le monde postcolonial absurde provoque de fait une réaction littéraire également absurde faisant écho à cette réalité. Marechera appartient à une lignée d'écrivains, mentionnée par Veit-Wild, faisant exception dans la littérature africaine et qui sont

¹⁵⁰ Veit-Wild. 1988. « Interview with Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 133.

¹⁵¹ Veit-Wild. 1999. « Carnival and Hybridity in Marechera and Lesego Rampolokeng ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 93–104. Ici p. 102.

l'incarnation de l'émergence de nouvelles tendances littéraires sur le plan thématique et esthétique. De nouveaux messages et paradigmes littéraires marquent la discontinuité avec les paradigmes conventionnels, discontinuité que ces écrivains traduisent en se distanciant des idéologies à caractère racial ou nationaliste culturel.

Dans le débat problématique concernant la réception critique des œuvres de Marechera, nous pouvons assurer que le nationalisme culturel africain a permis d'emprisonner davantage l'image africaine de la même façon que le colonialisme a cherché à fixer l'image d'une « identité africaine ». Le colonialisme européen a créé un paradigme auquel le nationalisme africain a tenté de répondre et les thèses de Chinweizu *et al.* ainsi que d'autres intellectuels faisant partie en particulier de l'école de la « Néo-Négritude » attestent de cela. Ainsi, nous pensons que l'« African nationalism served to imprison the “African image” in much the same way as colonialism sought to fix the “African identity”. Colonialism created a paradigm with which African nationalism responded. »¹⁵²

Maurice T. Vambe argumente en citant le fait que Marechera démasque le nationalisme culturel et remet en question ses notions de base comme, par exemple, l'image idéalisée de l'Afrique précoloniale, les ancêtres, etc. Vambe critique maints intellectuels africains qui sont en train de « reviving and sustaining colonialist modes of defining African reality as long as they single-handedly continue to promote the “very political ideals which are to do with the authentication of the African image”. »¹⁵³ Veit-Wild et Chennells expliquent la position de Marechera concernant le nationalisme culturel en soulignant que dans ses écrits, Marechera précise la nature de son engagement : « Marechera did not doubt that African literature can take its place with other world literatures. He refused to be labeled “African Writer”, objecting to the idea that any writer should be bound to further the interests of nation or race. »¹⁵⁴

Ce point-là est problématique parce qu'il divise en deux camps, au sein de la critique littéraire africaine, les orientations des lectures critiques concernant Marechera : un front

¹⁵² Levin, Melissa & Laurice Taitz. 1999. « Fictional Autobiographies or Autobiographical Fictions? ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 163–175. Ici p. 174.

¹⁵³ Vambe, Maurice Taonezvi. 2000. « Dambudzo Marechera's Black Sunlight: Carnavalesque and the Subversion of Nationalist Discourse of Resistance in Zimbabwean Literature ». In *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 16 (3–4). pp. 76–89, cité par Veit-Wild. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After ». pp. 3–4.

¹⁵⁴ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. xii.

critique de directive afrocentriste et un front critique de directive avant-gardiste. Grant Lilford explique, dans « Traces of Tradition: The Probability of the Marecheran Manfish », les nuances entre ces deux directions critiques :

Marechera explicitly rejected the idea of “African writing”, and a number of critics, most prominently Musaemura Zimunya, have seized upon his rejection as evidence that he is a “European modernist”, and this judgment often ends further debate on the matter.¹⁵⁵

Dans la réception critique, Marechera, le poète maudit, n’a pas suivi le chemin d’autres poètes zimbabwéens combattants qui ont participé à la lutte contre le régime raciste d’Ian Smith. Dans son œuvre, il a traité des problèmes de sa Nation et des causes collectives avec un positionnement individuel et du point de vue de l’étranger, du paria et de l’aliéné.

A cause de ses lectures diverses, ce poète est demeuré étranger à sa Nation et sa poésie reste obscure et hermétique pour les masses, raison pour laquelle le public se distancie de sa poésie ainsi que de ses positions intellectuelles.

L’euphorie de l’indépendance fut célébrée par de nombreux poètes contemporains de Marechera. Ce dernier, pour sa part, reste conscient du fait que l’écriture littéraire ne doit pas être forcément une réplique de la réalité historique et de la nécessité du temps car la poésie ne doit pas être subordonnée à une seule expression ou à un seul message politico-idéologique.

Dans l’ouvrage *And Now the Poets Speak*, publié en 1981 par Mambo Press, une anthologie de poèmes recueillis par Musaemura Zimunya et Mudereri Kadhani, Zimunya et Chenjerai Hove témoignent de leur expérience de résistants pendant la guerre de libération contre l’oppression du régime raciste d’Ian Smith et considèrent leurs souffrances, leur lutte anticoloniale et les violentes agressions coloniales comme matériel et source d’inspiration, comme le miroir d’un cataclysme collectif.

Contrairement à cette lignée de poètes zimbabwéens, Marechera considère que seule la voix individuelle est absolument authentique et pense que cette conception de la poésie a

¹⁵⁵ Lilford, Grant. 1999. « Traces of Tradition: The Probability of the Marecheran Manfish ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 283–297. Ici p. 283.

déjà accompli son devoir et n'est plus compatible avec le nouveau contexte postcolonial et qu'elle doit être remplacée par une poésie plus intime et plus personnelle.¹⁵⁶

Bettina Schmidt met l'accent sur le caractère transgressif de l'écriture de Marechera dans son essai portant le titre révélateur de « "My name is not money – but mind". Dambudzo Marechera, an uncompromising Doppelgänger » :

Dambudzo Marechera's writing has upset the literary scene and its established criteria of 'good' writing. Since Marechera neither lived up to the expectations of others, nor intended to do so, his writing and work is considered un-African, self-indulgent, elitist, immoral, disillusioned, obscene and destructive. Consequently, his work is not perceived as participating constructively in the structuring of an African or Zimbabwean identity and nation-building, whatever this may be.¹⁵⁷

Le regard de la critique littéraire dite « nationaliste » essaie d'ajuster l'art et l'artiste afin d'intégrer des fins politiques à l'art, celui-ci devant être le miroir et l'instrument de propagation des doctrines socialistes, marxistes ou nationalistes culturelles. Ces critiques ne considèrent pas Marechera comme un allié adéquat face aux nouveaux défis du combat postcolonial.

Chinweizu entre autres, pensent que des modèles d'écrivains tels que le poète nigérian Okigbo¹⁵⁸ – un modèle d'inspiration littéraire pour Marechera – sont plutôt des écarts ou des exceptions qui ont sacrifié leurs écrits et leur originalité africaine en faveur de l'imitation d'un modernisme européen « obscur et subjectif » qui, de plus, ne sert que partiellement les causes collectives de leurs Nations. Brian Chikwava rend ce point plus explicite en écrivant dans son article « Marechera: A Poetic Mindblast Re-encountered » :

Controversial Zimbabwean poet Dambudzo Marechera has often been considered as un-, or even anti-african by politicians and narrow-minded intellectuals alike [...]. Yet, « Instead of a grand public voice articulating

¹⁵⁶ Cf. Veit-Wild. 1988. « Interview with Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 135.

¹⁵⁷ Schmidt, Bettina. 1988. « "My name is not money – but mind". Dambudzo Marechera, an uncompromising Doppelgänger ». Université Mainz. Document extrait du site Web: http://zimbabwe.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?cwork_id=26539 [Adresse Web visitée en 12 juin 2008].

¹⁵⁸ Christopher Okigbo est poète nigérian reconnu, de nos jours, comme l'un des grands poètes avant-gardistes de la poésie anglophone postcoloniale africaine. Il s'était opposé à l'école de la Négritude en dénonçant ses principes tels que la glorification du passé précolonial de l'Afrique.

an African reality, he chose a private, often anarchic, voice that magnified his personal experience and ideas and cast the grand visions of the African experience into the shade. »¹⁵⁹

La critique littéraire à dominante afrocentriste défend le nationalisme culturel et condamne dans la nouvelle littérature les emprunts européens en la disqualifiant d'imitation eurocentriste. En voulant purifier la littérature africaine, cette critique est persuadée qu'il existe une littérature indigène permettant aux discours politiques de soumettre les écrivains africains et de manipuler la culture africaine à des fins politiques.

De plus, comme c'est le cas avec les critiques d'orientation afrocentriste, toute lecture critique à dominante eurocentriste essaie simplement de ghettoïser la littérature africaine. De nombreux critiques littéraires européens ne voient en cette littérature qu'une littérature encore jeune, exotique, neuve, isolée du reste des littératures mondiales et profondément implantée dans la tradition africaine. Comme pour la critique afrocentriste, la critique eurocentriste ne décèle à peine d'influences littéraires extra-africaines, selon les termes de Marechera.¹⁶⁰ Notre approche présente une antithèse à ces deux démarches et nous partons du fait que cette littérature utilise également d'autres sources littéraires non-africaines, notamment les littératures européennes et mondiales, pour servir à des fins postcoloniales.

Veit-Wild présente une orientation critique correspondant aux attentes de Marechera et affirme que la littérature ne se développe qu'à travers les échanges avec les autres traditions littéraires dont le produit se trouve être un espace hybride chargé de syncrétismes littéraires. Veit-Wild et Chennells partagent l'opinion de Marechera et fournissent une antithèse aux deux approches afrocentriste et eurocentriste en appréhendant la littérature comme un univers unique riche d'échanges :

By according Africa the dignity of choice, Marechera recognized that Africa was not simply victim but was the author of its own initiatives, whether for good or evil. He was not only concerned with the manipulation of culture by black academics and politicians: he reserved particular scorn for European "Africanist" critics who nurture myths of an African culture whose provenance lies in a pristine and exotic Africa

¹⁵⁹ Chikwava, Brian. 2004. « Marechera: A Poetic Mindblast Re-encountered ». Document extrait du site Web:

http://zimbabwe.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?cwork_id=22972 [Adresse Web visitée en 12 juin 2008].

¹⁶⁰ Cf. Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? », p. xii.

uncontaminated by the larger world. According to such critics, African literature's superiority derives from its rootedness in such a culture and therefore should not show any trace of alien influences. Freud called this particular manifestation of alterity the "melancholic syndrome", a form of self-abasement originating in an idealization of the other. An inverse racism lies in the insistence of such critics that African literature is radically unique. By emphasizing only its difference, they refuse African literature a place in the critical discourses of world literature.¹⁶¹

Marechera se distancie de toute approche essentialiste à caractère eurocentriste ou afrocentriste lorsqu'il s'agit de la culture ou de l'identité. Ce poète refuse les positions eurocentristes et traditionalistes, y compris les idéologies courantes, et lance un appel pour bâtir une littérature dynamique, plurielle, hybride et synchrétique en permanente métamorphose.

4.5.3 Réception critique afrocentriste de l'œuvre maréchérienne

Les principaux critiques de Marechera sont ses contemporains, auteurs et critiques zimbabwéens, qui ont considéré son alliance avec le modernisme européen comme une trahison du combat anticolonial et démission de son devoir d'écrivain devant contribuer à construire sa Nation. Cette position est représentée par la critique Juliet Okonkwo qui condamne Marechera pour son désengagement et sa démission du combat anticolonial en le considérant comme le porte-parole du nihilisme européen « alien to Africa »¹⁶² et du paroxysme de l'afro-pessimisme. Okonkwo pense que cet écrivain « [...] grafted a decadent avant-garde European attitude and style to experiences that emanate from Africa and Africans » et déclare que le continent africain « [...] in which years of expectation are beginning to flower into full promise, cannot afford the luxury of such distorted and self-destructive "sophistication" from [his] writers ». ¹⁶³

Les critiques littéraires attaquent souvent Marechera parce que :

In defiance of the official program in Zimbabwe, Marechera refused to write socialist realism, and he also refused to censor himself. He therefore eschewed the prescribed role of "social worker" and instead insisted on

¹⁶¹ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? ». p. xii.

¹⁶² Okonkwo, Juliet. « A Review of *The House of Hunger* ». In *Okike* (June 1981). p. 91.

¹⁶³ Okonkwo, Juliet. « A Review of *The House of Hunger* ». In *Okike* (June 1981). p. 91.

remaining a transgressor, both in his interactions with this new society and in his choice of [...] styles to reflect it.¹⁶⁴

D'autres critiques considèrent au contraire que la carrière de cet écrivain et intellectuel est si originale qu'il devient figure emblématique et modèle d'inspiration littéraire pour les jeunes auteurs africains, incarnant un symbole de révolte éternelle contre toute forme d'autorité restrictive. Veit-Wild et Chennells confirment cette interprétation en écrivant : « Marechera was a man ahead of his time as far as African literature is concerned. His immediate predecessors and contemporaries, with very few exceptions, were caught up in the realist mode of the early nationalist, anti-colonial period. »¹⁶⁵

Drew Shaw explique, pour sa part, que les critiques africains ont souvent attaqué l'écriture de Marechera car, selon eux, il serait le porte-parole d'une tradition littéraire étrange et inconcevable qui apparaît sous le voile d'un « cosmopolitisme africain » ou encore d'un « modernisme africain » distinct des discours idéologiques courants incarnant les valeurs de l'Occident. Shaw argumente :

It was largely because for his departure from traditional realism that Marechera was sharply censured by many Zimbabwean critics. Zimunya, for example, at the end of his pioneering critical analysis, *Those Years of Drought and Hunger: The Birth of Black Zimbabwean Literature in English*, states that: « [in Marechera] ... masochistic artistic engagement overwhelms the social and moral intent. Pleading for admission into the neurotic twentieth century is the worst way to go about revitalizing a culture depleted by the self-same Europe. ... The « eclectic babble » does not, as a rule, enrich one's own culture, and it certainly chokes the artist himself!¹⁶⁶

Dans la réception critique africaine, Marechera est condamné par divers certains afro-centristes, tels que Mbulelo Mzamane, pour l'aspect élitiste et hermétique de ses écrits, et pour le caractère « non-africain » qui prédomine dans son écriture littéraire, que ses critiques désignent comme étant le signe concret de son « un-Africanness » et en particulier de la non-pertinence de ses écrits pour la société. Marechera fut également rejeté à cause de son pessimisme et de la présence de traces dans ses œuvres de philosophies européennes, telles que l'existentialisme, l'absurde, le surréalisme ou le

¹⁶⁴ Shaw. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». p. 14.

¹⁶⁵ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? ». p. xii.

¹⁶⁶ Shaw. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». pp. 6–7.

dadaïsme, et également les attitudes négatives et nihilistes qu'il incarne. On lui reproche également souvent d'avoir essayé de subvertir les normes et paradigmes courants qui règnent sur la littérature africaine. Mbulelo Mzamane explique ce point : «[Marechera's] literary analogies owe very little to the African tradition, and rob his work of a Zimbabwean authenticity. »¹⁶⁷

Marechera a essayé, dans un contexte historique marqué par les euphories de l'indépendance, de créer des œuvres à aspect hermétique et dense. Ce choix formel a d'autres implications idéologiques implicites sous prétexte qu'il reflète une position intellectuelle littéraire qui manifeste une prise de distance vis-à-vis du nationalisme culturel et une antithèse aux courants idéologiques de la littérature à aspect superficiel ainsi qu'un refus de participer au grand jeu postcolonial.

Veit-Wild exprime la méfiance de Marechera, d'une part, vis-à-vis des agendas politiques et d'autre part, à l'égard des discours idéologiques superficiels et de leurs implications :

Dambudzo Marechera was particularly conscious of the literary forms and concepts he used and the traditions in which he placed himself. Hence he also rejected the stance, popular with African nationalists and European ethnocentric critics alike, to disapprove of Western influence.¹⁶⁸

Marechera ne glorifie pas le passé précolonial africain, mais il place l'Afrique dans un espace plus vaste et la met en relation avec d'autres traditions littéraires afin de dépasser les anciens sentiers battus de la littérature africaine tels que l'impérialisme culturel européen, le colonialisme et la lutte engagée des Africains contre la colonisation. Marechera vise à dépasser les vieilles catégories de « race » et « Nation » en raison de leur caractère essentialiste. Il appelle à l'édification d'une littérature africaine internationale. Pour cette raison, il se distancie, à l'instar de Sembène Ousmane, des philosophies de la Négritude et du nationalisme culturel, toutes deux des idéologies basées sur un fort nationalisme politique et littéraire partageant un élément commun, à savoir la réhabilitation et la revendication des valeurs culturelles de l'Afrique noire.

¹⁶⁷ Mzamane, Mbulelo. « New Writing from Zimbabwe: Dambudzo Marechera's *The House of Hunger* ». In *African Literature Today (Recent Trends in the Novel)* 13 (1983) p. 213.

¹⁶⁸ Veit-Wild. 2006. « Mad Writing – Writing Madness. Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. *Writing Madness. Borderlines of the Body in African Literature*. Johannesburg: Jacana Media. pp. 53–76. Ici p. 53.

Marechera est contre tout usage idéaliste et romantique de l'Afrique et surtout contre ce que l'on appelle « African image » ; notion à connotation culturelle et raciale et concept employé dans des constructions identitaires artificielles dans le but de promouvoir des objectifs politiques dans le contexte de la postindépendance.

Pour ces diverses raisons, l'écriture littéraire marécherienne et ses enjeux vont à l'encontre des directions idéologiques et paradigmes artistiques dominants en Afrique postcoloniale, ce qui provoque une confrontation entre ses écrits et sa condamnation *a priori* par les critiques autant afrocentristes qu'eurocentristes.

4.5.4 Critique eurocentriste des écrits de Marechera

Même dans le miroir critique européen, nous trouvons des opposants à l'approche littéraire de Marechera, tels que David Pattison, qui considère Marechera comme étant un paranoïaque.

Pattison voit l'écriture de Marechera comme une réflexion sur un sentiment d'aliénation sociale et personnelle et interprète à peine l'emploi délibéré de Marechera des techniques littéraires postmodernistes. Stewart Crehan partage notre opinion lorsqu'il souligne que ce critique a oublié la dimension de l'engagement politique et social manifesté dans l'œuvre de Marechera, ce qui relativise et modifie l'interprétation de Pattison. Crehan précise :

David Pattison views Marechera as a paranoid, schizoid personality, an eccentric who has « overplayed his hand in asserting his individuality ». This tendency to stress Marechera's extreme individualism has, I think, obscured an important aspect of his writing: its affiliation with the world's victims and down-and-outs, an affiliation that has *stylistic* and *formal* as well as thematic consequences.¹⁶⁹

Pattison porte un regard peu ouvert sur l'œuvre littéraire de Marechera car il le considère comme un individualiste ne se préoccupant que de sa voix idiosyncratique. Nous voulons modifier cet avis et confirmer que cet écrivain est un internationaliste et un ardent défenseur des Droits de l'Homme, sympathisant de la cause des marginalisés dans le monde entier, et sa définition de la littérature – qui refuse les frontières et détruit

¹⁶⁹ Crehan, Stewart. 1999. « Down and Out in London and Harare: Marechera's Subversion of African Literature ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 265–281. Ici p. 266.

les limites – montre bien cette vision universaliste. Il existe plusieurs poèmes de Marechera marqués par un engagement politique clair. L'écrivain, selon lui, ne peut être qu'international, tout comme la littérature.

4.6 Marechera : voix artistique et intellectuelle à contre-courant

Le rejet de Marechera par la critique se justifie par le contexte politico-historique et l'esprit idéologique dominant du nationalisme culturel au Zimbabwe, en particulier pendant la lutte anticoloniale et au lendemain de l'indépendance. C'est pourquoi le regard internationaliste et les positions cosmopolites de Marechera ne coïncident pas avec le contexte idéologique de la postindépendance.

En examinant la réception critique concernant les écrits de l'auteur, nous dégageons une approche critique identique à celle de Veit-Wild. Dans son article « Dambudzo Marechera's *Black Sunlight*: Carnavalesque and the Subversion of Nationalist Discourse of Resistance in Zimbabwean Literature », Maurice Taonezvi Vambe présente, entre autres, une direction critique qui vise à transcender les itinéraires des critiques nationalistes qui ont rejeté l'œuvre de Marechera. Il supporte ce dernier en le considérant comme un innovateur qui s'est servi de nouvelles formes et techniques littéraires « as a strategy to anticipate cultural change. »¹⁷⁰ Vambe pense que les critiques littéraires afrocentristes ont certainement renié la création littéraire maréchérienne car cette littérature « had begun with the deconstruction of African nationalisms within the struggle and after it when everybody was “supposed” to be happy that independence had come. »¹⁷¹

Marechera refuse l'idée d'être inscrit dans un mouvement révolutionnaire et de servir ses fins en affirmant que lorsque ce mouvement deviendra dominant, il supprimera toutes les autres voix alternatives. En plus de cela, Vambe pense que, même lorsque Marechera critique sa société, il travaille en sa faveur comme patriote, il écrit :

¹⁷⁰ Vambe, Maurice Taonezvi. 2000. « Dambudzo Marechera's *Black Sunlight*: Carnavalesque and the Subversion of Nationalist Discourse of Resistance in Zimbabwean Literature ». In *Journal of Literary Studies/ Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 16, 3–4: pp. 76–89. Ici p. 77.

¹⁷¹ Vambe. 2000. « Dambudzo Marechera's *Black Sunlight* ». p. 77.

The very subversion of nationalist politics makes the author a real insider and a patriot. The enormous importance of Marechera in African literature is to interrogate the ideological assumptions underpinning the cultural discourses of nationalist resistance.¹⁷²

Les intellectuels ne peuvent pas exprimer leur amour pour leur patrie ou Nation de la même façon. Tout comme Vambe, Veit-Wild démontre comment le refus de Marechera d'adhérer au projet postcolonial illustre une volonté de subversion de la politique nationaliste. Veit-Wild explique cette idée de la manière suivante :

When [Marechera] returned home to an independent Zimbabwe, he refused to join in the chorus hailing reconstruction; instead he attacked the new black elite for corruption and betrayal of those masses who had fought for the liberation of their country.¹⁷³

Même vers la fin de sa vie, Marechera ne cessera de suivre ses impulsions et sa voix personnelle. Il s'est distancié de l'ensemble des convictions courantes de la société zimbabwéenne et du climat intellectuel et idéologique général de son pays, marqué par un nationalisme culturel important. Du fait de son refus des devoirs politiques imposés sur la scène littéraire postcoloniale zimbabwéenne, Marechera sera un paria toute sa vie. Même en confrontant jour après jour les réalités amères de sa société postcoloniale, il ne tenta jamais de soumettre son art à des fins extra-artistiques.

Dans son chapitre « Introductory Essay. Diversity, Disparities and Common Links in Poetry of Transition » extrait de son anthologie *Patterns of Poetry in Zimbabwe*, Veit-Wild souligne le syncrétisme de l'expérience littéraire au Zimbabwe :

Consequently, the poetry was still in *statu nascendi* and suffered from the regional isolation which was imposed on it. It had not yet been widely exposed to literary influences and debates with other parts of Africa and the rest of the world which could have helped to forge a style of its own as a synthesis of national and international elements.¹⁷⁴

¹⁷² Vambe. 2000. « Dambudzo Marechera's *Black Sunlight* », p. 83.

¹⁷³ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? », p. xii.

¹⁷⁴ Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay. Diversity, Disparities and Common Links in Poetry of Transition ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry in Zimbabwe*. pp. 1–33. Ici p. 4.

En terme de thèmes et de styles littéraires, nous enregistrons l'existence d'intermédiaires littéraires et des modèle d'écriture européenne chez cet auteur, connotant en arrière-plan ses lectures diverses des pièces maîtresses de la littérature mondiale.

4.7 Critiques et emprunts littéraires d'origine européenne

On remarque, chez cet auteur, plusieurs emprunts aux courants littéraires européens. Ces influences sont condamnées par divers critiques afrocentristes à cause de la négativité et du pessimisme d'une telle approche. Même le poète zimbabwéen contemporain de Marechera, Musaemura Zimunya, adopte une attitude similaire à celle de Chinweizu *et al.* Dans son ouvrage, servant d'introduction générale à la littérature zimbabwéenne, intitulé *Those Years of Drought and Hunger: The Birth of African Fiction in English in Zimbabwe* (1992), Zimunya souligne l'importance de la littérature anglophone militante précédant l'indépendance du Zimbabwe. Il insiste par ailleurs sur son objection vis-à-vis des idées de Marechera.

Zimunya utilise la notion d'« européen » comme un critère d'exclusion. Dans une période où la plupart des intellectuels zimbabwéens s'unissent pour la construction du projet national et demandent la participation de tous, tout écrit hors de l'orbe de cette norme d'ordre expérimentaliste ou avant-gardiste sera condamné. Maints critiques partagent la même position intellectuelle que Zimunya et condamnent tous les écrits de Marechera. Drew Shaw dresse les éléments de cette catégorie de critique zimbabwéenne anglophone en affirmant :

One of the reasons Marechera was unable to publish most of his work in post-Independence Zimbabwe was because it transgressed the norms of the new nation-state, which were, as he comments in *Mindblast* "this glorification of the state, this 'respect' for education, this bowed attitude towards the notion of society." These were attitudes which prompted Marechera to comment sardonically that "We are in the nineteenth century and know and like it." The parallels with nineteenth-century European nationalism were uncanny.¹⁷⁵

Ici, nous remarquons la participation de Zimunya au dénigrement de Marechera pour cause du danger potentiel représenté par les influences européennes sur la littérature

¹⁷⁵ Shaw. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». p. 13.

africaine. Cette position s'inscrit dans le débat initié en particulier par le critique Chinweizu. Zimunya sera un des acteurs principaux de ce débat. Pour cette raison, nous pensons que « [t]hese sorts of criticisms, [...] are erroneous in their assumptions and unfairly debilitating in their effect, which has been to dismiss Marechera's value as a Zimbabwean writer. Moralistic and censorious attitudes almost invariably prove counter-productive to literary dialogues. »¹⁷⁶

Dans un contexte historique où tous les intellectuels zimbabwéens sont priés de contribuer à cette entreprise et de construire la Nation zimbabwéenne libre, Marechera lance l'appel suivant en citant Andrei Sinyavsky qui argumente :

I don't think of modernism as some kind of device. It is no more so than realism which is itself a convention, an artificial form. Realism pretends to be able to say the truth about life. I'm not against truth, but it can be sought by different routes. In the nineteenth century realism was very productive as a form, but in this century – it's impossible.¹⁷⁷

4.8 Au croisement des chemins : écriture littéraire de Marechera, entre éclectisme littéraire et *Weltliteratur*

Dans le débat sur la décolonisation des modes de pensée et de la littérature africaine, la question de la légitimité pour les écrivains africains de s'inspirer des littératures mondiales se pose. Dambudzo Marechera est un intellectuel conscient de la nécessité des emprunts et des influences réciproques dans le champ littéraire.¹⁷⁸ Dans le prologue de son cycle poétique « Amelia Poems », Marechera exprime son rapport aux autres littératures et civilisations non-africaines, Veit-Wild argumente :

[...] he places himself as writer above and beyond different races, different societies and different cultures. For him, the striving of literature from all over the world (which he has studied extensively) ends up in a kind of humanism, art surpassing mortality by creating something immortal. That is why he relates his own writing to old myths and legends which for him retain this timeless humanity.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Shaw. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». p. 17.

¹⁷⁷ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia* 14, 2 (1987) pp. 99–105. Ici p. 104.

¹⁷⁸ Cf. Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 21.

¹⁷⁹ Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 21.

Les sources d'inspiration pour son écriture sont diverses. Dans sa poésie, Marechera met en jeu les principes du modèle d'écriture littéraire surréaliste. Il se trouve en communauté d'esprit avec Beckett, Ionesco et Kafka. Le subconscient ainsi que la réalité concrète cessent d'exister selon eux, en tant que contraires. Les contraires sont plutôt unis comme des parties homogènes. Aussi, chez Marechera, l'écriture littéraire est en métamorphose continue – ce qui est en fait un principe d'écriture surréaliste. Son parcours intellectuel est marqué d'emprunts. Ses orientations littéraires sont façonnées par les lectures diverses de prédécesseurs, de figures majeures de la littérature mondiale et de modèles de pensées avant-gardistes dont il s'inspire. Marechera considère la dimension universaliste comme un critère fondamental dans son évaluation d'un écrivain. Il argumente : « In the last resort, distinctions among writers of different nations are not at all of importance. »¹⁸⁰

La philosophie intellectuelle et esthétique de Marechera trouve ses racines dans ses lectures. Celles-ci incluent des figures majeures de l'existentialisme comme Jean-Paul Sartre et Albert Camus, de la philosophie et du théâtre de l'absurde, avec Samuel Beckett et Eugène Ionesco, ou encore le prédécesseur de Dada et de l'écriture postmoderniste : Franz Kafka. Marechera a absorbé plusieurs éléments philosophiques et existentiels de ces philosophes et intellectuels européens, les a adoptés et insérés dans son œuvre. Il va même jusqu'à dresser des parallèles entre les littératures africaine et européenne, il décèle notamment des similitudes entre les écrits de Camus et ceux de Ngugi wa Thiong'o. Il voit l'art comme un monde d'harmonie. L'influence livresque qu'il subit apparaît dans ses écrits sous forme de fragments pour souligner une fois de plus que l'univers littéraire n'accepte pas les frontières et l'exclusion et se base sur un éclectisme illimité. En particulier, le principe de l'illumination qu'emploie Marechera renvoie à la fonction que donne Arthur Rimbaud, le prédécesseur de l'école surréaliste, à la poésie, à savoir l'illumination dévoilant les secrets de l'être. Marechera confirme cette direction en disant : « If I am looking at something, and I am conscious of myself looking, does that affect what I see? Can I learn to experience the world from that quality in us which is the source of dreams? »¹⁸¹

¹⁸⁰ Marechera. « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time ». In *Zambezia* 14 (1987) pp. 106–112. Ici p. 108.

¹⁸¹ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia* 14, 2 (1987) pp. 99–105. Ici p. 99.

Il témoigne par la suite d'une conception poétique proche de la poétique surréaliste où un rôle important est attribué au subconscient – notion clef pour les surréalistes – et reconnaît sa valeur comme source d'inspiration majeure de sa littérature. Il lit aussi les pièces maîtresses de la littérature mondiale traduite en anglais et découvrait qu'il existe dans la littérature un univers unique basé sur l'expérience humaine. Veit-Wild confirme :

Certainly, Marechera's universalism is very important in the literary situation found in Zimbabwe at the present time, and [...] through art one can communicate beyond ages, centuries, races, nationalities and cultures. Yet, his views about the timeless aspect of his art can also be misunderstood or can lead to a non-committal attitude, to a vagueness whereby the historical and physical context of the writer does not account anymore.¹⁸²

4.9 Positionnement intellectuel et littéraire de Marechera vis-à-vis de l'Afrique et de l'Europe

On remarque chez Marechera des divergences, en particulier avec l'école de la Négritude, le réalisme et les idéologies dominantes tels que le nationalisme culturel. Cependant, on note des convergences avec les courants littéraires avant-gardistes ou auteurs africains tels que Wole Soyinka. Marechera se base sur des sources intellectuelles européennes et africaines littérairement et philosophiquement subversives. Il cherchait en Afrique, et surtout en Europe, une tradition littéraire capable de l'aider à s'épanouir et à développer ses aspirations révolutionnaires.

4.9.1 Répercussions des avant-gardes poétiques et courants d'idées européens sous forme d'influence livresque

Avec Marechera nous trouvons une influence livresque surréaliste contrairement à Césaire, qui a eu des contacts historiques avec Breton et était un surréaliste confirmé. Marechera cite certains écrivains comme les symbolistes et notamment Rimbaud, ayant exercé une influence sur son propre développement intellectuel.

¹⁸² Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 22.

Marechera bénéficiait d'une éducation anglaise et, afin d'élargir ses horizons sur la littérature mondiale, il lut les œuvres d'écrivains français, russes, japonais, américains traduites en anglais. Dans le monde de la littérature, Marechera « [...] discover[ed] that there is no contradiction, or simply that the best of the works [he] read from all these different societies had a common base which was their supreme humanity, their attempt to deal with all these crucial realities [...] »¹⁸³ Il met ainsi l'accent sur l'unicité de l'expérience littéraire mondiale et fait appel à ses contemporains, de jeunes écrivains, qui peuvent s'inspirer de la littérature européenne : « I do feel when one looks at African poetry, one should remember that, especially the young generation's writers today, have got that universal experience of other people's literatures. »¹⁸⁴

A travers les avant-gardes poétiques, Marechera vit un moyen de parvenir à ses fins subversives et transgressives. Cette écriture l'inspire et il traite grâce à elle de nouvelles réalités postcoloniales. Cependant, la poésie de Marechera – lui-même représentant de la génération récente – diffère des poètes de la première génération africaine, qui étaient également imprégnés par le surréalisme – surtout en matière de points de vue, thématiques et messages.

Ce poète exprime sa reconnaissance envers les écrivains maudits comme Charles Bukowski, envers la Beat Generation et leurs idées anticonventionnelles. Ces courants ont beaucoup de valeur pour lui car ils reconnaissent la valeur artistique des pulsions individuelles.

4.9.2 Impact de Franz Kafka sur les écrits de Marechera

Concernant les modèles littéraires qui l'ont inspiré ou influencé, Marechera confesse avoir hérité d'une fureur révoltée durant la création de son premier ouvrage *The House of Hunger* (1978). En parlant avec Alle Lansu, il mentionne avoir été en quête de protestation. Il essayait d'expérimenter les formes littéraires pouvant refléter ses expériences et il choisit les styles les plus appropriés pour incarner cette expression postcoloniale.¹⁸⁵

¹⁸³ Veit-Wild. 1988. « Interview with Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 133.

¹⁸⁴ Veit-Wild. 1988. « Interview with Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 133.

¹⁸⁵ Cf. Entretien entre Alle Lansu & Marechera dans le chapitre « Escape from the *House of Hunger*: Marechera Talks about his Life ». pp. 1–48. In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. Ici p. 26.

Les courants intellectuels et littéraires avant-gardistes européens l'ont fasciné car ils opèrent contre l'autorité des certitudes et des préjugés, dont l'héritage dadaïste et surréaliste, marqués d'anarchisme intellectuel, servent d'exemples. Marechera reconnaît avoir été influencé par les lectures de certains auteurs européens avant-gardistes qui ont d'ailleurs laissé leur empreinte dans sa création littéraire. Dans une interview accordée à Alle Lansu, Marechera mentionne les écrivains européens ayant imprégné ses orientations littéraires. Parmi ces influences, nous remarquons en particulier l'impact de Franz Kafka avec son ouvrage *Le Château* (1926). Kafka est le prédécesseur de l'école postmoderniste et avant-gardiste et un des inspirateurs des surréalistes. Au centre de son œuvre, nous trouvons l'aliénation de l'individu dans un monde absurde et menaçant, dans lequel des forces invisibles et anonymes agissent sur l'existence de l'homme. Une pièce emblématique de l'écriture littéraire ainsi que de la vision du monde de Kafka est son opus *La Métamorphose* (1915). Marechera trouve, dans son ouvrage *Le Château*, un modèle littéraire manifestant une perception apocalyptique du monde lui inspirant son opus intitulé *The House of Hunger* où il peint les conditions de vie insupportables de ses confrères zimbabwéens à Vengere-Township – le quartier misérable où Marechera grandit.¹⁸⁶

4.9.3 Quête de révolte dans les avant-gardes littéraires : la Beat Generation comme source d'inspiration

Marechera affirme ne pas avoir trouvé son inspiration dans la tradition littéraire anglaise enseignée à l'université de Rhodésie mais plutôt dans la littérature américaine des années 50 et 60 du XXe siècle avec les poètes de la Beat Generation, tels que Allen Ginsberg et Jack Kerouac. Ces écrivains ont lancé un défi contre toute forme de conformisme imposé par la société, ce qui fascina Marechera. Au cours de son entretien avec Lansu, Marechera explique :

[...] You know, the English literature I had been studying at the time is not very interesting for a Third World person with, as it were, a revolutionary background. It's straight-laced, it's complacent, and on the whole conservative. They did not really have the equivalent of the United States

¹⁸⁶ Cf. Entretien entre Alle Lansu & Marechera dans le chapitre « Escape from the *House of Hunger*: Marechera Talks about his Life », pp. 1–48. In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. Ici pp. 26–27.

1950s and '60s, the Beat Generation writers, who were actually protesting against their whole establishment: poets like Allen Ginsberg, writers like Kerouac, Gary Snyder and Timothy Leary. Someone like Timothy Leary in England would have been seen as some sort of monster. In English literature there was no such tradition.¹⁸⁷

Il exprime son admiration pour les écrivains américains de la Beat Generation qui l'ont inspiré, surtout à travers leur esprit de révolte. Cet esprit d'insurrection était absent dans le programme littéraire officiellement enseigné à l'université anglaise pendant ses études, Marechera le trouvera dans les écrits de ces auteurs américains. Les années 1960 représentent un moment historique pour l'histoire des idées dans le monde occidental où nous remarquons la naissance d'une contre-culture dirigée contre le conservatisme social et politique. La notion Beat Generation se réfère principalement à un groupe d'écrivains américains des années 1950 dont les ouvrages ont influencé les transformations culturelles des années 1960. Les œuvres les plus importantes de ce mouvement sont les suivantes : Jack Kerouac *On the Road* (1957), Allen Ginsberg *Howl* (1956) et William S. Burroughs *Naked Lunch* (1959). L'adjectif « Beat » renvoie à une connotation de fatigue et de déchirement. Les membres de ce courant sont de nouveaux bohémiens libertins engagés pour la créativité artistique et spontanée. Ces écrivains ont produit un corpus d'œuvres controversées, d'une part pour leurs contenus non-conformistes et d'autre part pour leur style anti-conventionnel. Même si Kerouac a inventé le terme en 1948, les acteurs de la Beat Generation ont émergé vers la fin des années 1950 et le début des années 1960. Ces poètes ont servi à Marechera dans sa recherche de sources littéraires aptes à servir de modèles pour ses écrits. Marechera écrit à ce sujet :

[...] I had to cast my eye around to find a literary tradition which would fit into my own experience and totally reject all the models I have been taught. That's when I started reading most European literature in translation, Japanese literature, Russian literature. [...] I was trying to

¹⁸⁷ Entretien entre Alle Lansu & Marechera dans le chapitre « Escape from the *House of Hunger*: Marechera Talks about his Life », pp. 1–48. In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 26.

experiment with the form which gave the largest range to my own experiences.¹⁸⁸

Parallèlement, dans son essai « The African Writer's Experience of European Literature », Marechera note que son esprit de révolté n'a pas pu s'épanouir dans l'atmosphère académique anglaise en raison de ses traditions littéraires qui ne correspondent pas à ses intérêts. Cet intellectuel refuse les canons de littérature enseignée à l'université, impliquant des auteurs tels que Chancer, D.H. Lawrence, James Joyce qui, selon lui, manquent d'imagination et reflètent un esprit conservateur. Ces auteurs ne seront pas d'un grand intérêt pour cet écrivain, dont l'objectif majeur était d'épanouir son expérience littéraire. Pour cette raison, il partit en quête de modèles littéraires pour ses écrits. Il apprécie également les écrits de Jorge Luis Borges et lit les pièces maîtresses de la *Weltliteratur* traduites en anglais comme, par exemple, les écrits de Rabelais, de Maupassant, de Lessing, de Laclos et de Hölderlin ou encore de Charles Bukowsky.¹⁸⁹

Ces différentes lectures présentent une nouvelle perspective existant en dehors de la sphère des canons de lectures officielles servant de tremplin à cet insurgé littéraire. Dans ses écrits, on remarque que l'influence livresque chez Marechera est manifestée par une écriture littéraire hétérodoxe proche de l'avant-garde littéraire européenne.

Enfin, nous pouvons confirmer que Marechera considère la littérature européenne, ses sujets et ses techniques d'écriture comme richesse et avantage pour l'écrivain africain et non comme une menace. Il admet d'ailleurs que cette littérature lui a servi dans sa carrière. Il explique ce point de la manière suivante :

There is a healthy interchange of technique and themes. That Europe had, to say the least, a head start in written literature is an advantage for the African writer: he does not have to solve many problems of structure – they have already been solved. I do not consider influences pernicious: they are a type of apprenticeship.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Entretien entre Alle Lansu & Marechera dans le chapitre « Escape from the *House of Hunger*: Marechera Talks about his Life », pp. 1–48. In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 26.

¹⁸⁹ Cf. Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia* 14, 2 (1987) pp. 99–105. Ici pp. 100–101.

¹⁹⁰ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia* 14, 2 (1987) pp. 99–105. Ici p. 100.

Il assure que, comme pour lui, les écrivains africains ne se contentent pas d'imiter, mais ils élargissent les possibilités de la tradition littéraire européenne. L'internationalisme de Marechera se manifeste dans son attirance pour les divers modèles littéraires, intellectuels, philosophiques et esthétiques qui ont exercé une influence sur sa pensée et façonné sa *weltanschauung* ainsi que ses préférences esthétiques et thématiques. Veit-Wild souligne l'originalité de son regard littéraire anticipateur et de son refus catégorique des approches culturellement essentialistes : « An abnormal reality demands an abnormal literary form and language, a position taken by many postcolonial authors. The atrocities of post-Independent Africa can only be expressed in transgressive literary language. »¹⁹¹

4.9.4 Rapports de Marechera avec les écrivains africains : divergences et convergences

Marechera précise sa position concernant l'école de la Négritude et le nationalisme culturel. Il assure avoir été influencé également par les écrits d'hommes de lettres africains tels que le poète Wole Soyinka qui a fortement imprégné son développement littéraire. Marechera pense que cet auteur représente une tradition intellectuelle exceptionnelle en Afrique. Il précise :

There are two traditions in African literature: one I will call the traditionalist outlook, whose leader is Chinua Achebe and Ngugi wa Thiong'o also belongs to it; then there is the other, I would call it the modernist group, represented by Wole Soyinka and Aye Kwei Armah and myself. The three of us are always described as individualists and this word is used in a very insulting way. If people accuse you of individualism, then they are actually saying you are reactionary, you are capitalist in your approach to art, you are not a writer of the people. The traditionalist group is the one which is very strongly approved of here in Zimbabwe, because their writing is very moral, it's easily used in schools as textbooks, and especially in terms of Ngugi, it is very socialist. I like his works but he disturbs me in one respect: he believes that writing is not a profession but an instrument for the masses to come to power, and that therefore a writer should write about their struggles. Achebe also sees the African writer's main job as being a teacher of his community, teaching

¹⁹¹ Veit-Wild. 1999. « Carnival and Hybridity in Marechera and Lesego Rampolokeng ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 93–104. Ici p. 102.

them their history, their traditions and therefore giving them back the self-respect which colonialism and the slave trade took away.¹⁹²

Il situe ses écrits plutôt dans la lignée de la seconde école littéraire, représentée ici par Soyinka, qui incarne un discours littéraire se distinguant de celui de Ngugi wa Thiong'o et de Chinua Achebe. Marechera se distancie surtout du discours littéraire achébien, qu'il considère comme son contre-discours. Pour pouvoir mieux situer Marechera au sein de ces deux écoles, on doit se demander : quelles sont les caractéristiques majeures des conceptions de Ngugi, d'Achebe et de Soyinka en ce qui concerne la littérature ?

Jean-Paul Sartre pense que l'artiste atteste de son contexte historique et de sa société. L'art, selon la conception sartrienne, sert de miroir aux circonstances sociales, politico-idéologiques et culturelles dans lesquelles se trouve un artiste. Ce qui nécessite l'engagement politique et social du poète, même si les voies et les moyens diffèrent d'un artiste à un autre.¹⁹³ D'après Ngugi, proche de la conception de Sartre, l'artiste doit thématiser, dans sa production artistique, les questions urgentes de son quotidien et s'engager pour traiter les problèmes de la société. Il est un maître de la parole, guide et représentant des masses africaines. Il doit faire part de « la révolution africaine » qui doit s'allier à ses contemporains africains dans leur combat de survie culturel, social, économique et politique. Ngugi écrit : « The writer in the seventies was coming face to face with neo-colonialism. He was really a writer in a neo-colonial state. Further, he was beginning to take sides with the people in the class struggle. »¹⁹⁴ L'art n'est pour lui légitime que lorsqu'il remplit un devoir social.

Représentative de cette position, la littérature chez Achebe se comprend comme une facette de l'engagement intellectuel de l'écrivain qui doit atteindre certains objectifs dans ses écrits. En premier lieu, la littérature doit présenter une forme de « *Writing Back* ». En d'autres termes, l'engagement littéraire chez Achebe se résume à une réaction définie et consciente à ce que l'auteur désigne comme « *Misrepresentation of Africa* ». Autrement dit, il considère la littérature comme étant un moyen qui permettrait d'inverser et de subvertir la représentation négative de l'Afrique et des Africains dans la

¹⁹² Entretien entre Alle Lansu & Marechera dans le chapitre « *Escape from the House of Hunger: Marechera Talks about his Life* ». pp. 1–48. In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 44

¹⁹³ Cf. Sartre, Jean-Paul. « Présentation ». In *Les Temps Modernes*, n°1, Paris, Octobre 1945.

¹⁹⁴ Ngugi wa Thiong'o. 1993. *Moving the Center: The Struggle for Cultural Freedom*. London: Heinemann. p. 60.

littérature européenne. En second lieu, selon Achebe, l'engagement de l'artiste se définit dans le cadre d'un objectif plus large, à savoir l'examen de la représentation coloniale de l'histoire de l'Afrique et la correction de cette représentation. Il estime que le grand devoir de l'écrivain africain postcolonial réside dans le fait de traiter l'histoire africaine afin de regagner la valeur africaine perdue, la réinstaurer et bâtir une nouvelle conscience. Ce qui confirme selon lui que le devoir « authentique » de la littérature est la construction de l'identité culturelle africaine, depuis longtemps étouffée par l'entreprise coloniale. En dernier lieu, Achebe pense que le devoir de l'écrivain équivaut au devoir d'un enseignant. Il doit comprendre la création artistique comme étant un moyen de réaliser ses objectifs pédagogiques et refuse l'art en soi. L'intellectuel est, pour Achebe, un maître qui atteste de son engagement politique et moral dans ses écrits. La littérature possède, selon lui, un programme dont le contenu serait la réactivation de la valeur de la culture africaine et la construction de l'identité culturelle. Ce regard vis-à-vis de la littérature sera remis en question par de nombreux critiques tels que Kolawole Ogunbesan, Sunday Anozie et Sam Asein qui ont manifesté leur désaccord avec l'emploi pédagogique de la littérature tels que le conçoit Achebe.

Cependant, on note une similitude entre Wole Soyinka et Marechera qui partagent la même position à propos de l'école de la Négritude et du nationalisme culturel. Veit-Wild confirme la fascination de Marechera pour Soyinka en écrivant :

Like Wole Soyinka, to whom he felt very close, Marechera's syncretism implies a universalist outlook: "I discovered that the best of the works I read from all these different societies had a common base, which was their supreme humanity."¹⁹⁵

Marechera considère Soyinka comme un représentant de la littérature d'avant-garde en Afrique. Dans son interrogation sur l'école de la Négritude, Soyinka concentre son attention sur trois points. Premièrement, il critique la naïveté des pionniers de la Négritude qui ont repris et développé les clichés européens, en faisant de l'Afrique un continent romantique et de l'Africain un être innocent semblable à un enfant. Deuxièmement, il attaque leur poésie, qui reflète, selon lui, le narcissisme et le manque d'engagement. Enfin, il refuse la thèse de Sartre qui définit la Négritude comme étant un « racisme antiraciste ». Ces points présentent des analogies avec les positions

¹⁹⁵ Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa », p. 40.

intellectuelles de Marechera à l'égard de cette école et du nationalisme culturel émergent. Soyinka précise que la création littéraire ne peut être dirigée ou prédéterminée. Une idéologie donnée ne peut être le point de départ d'aucune œuvre artistique. Obiajuru Maduakor écrit : « As Soyinka himself claimed, works of literature are “fluid operations of creative mind upon social and natural phenomena.” »¹⁹⁶ Les positions de Soyinka seront critiquées par l'école marxiste et l'école de la Néo-Négritude. La première d'entre-elles, avec les penseurs Biodun Jeyifo et Femi Osofisan, se base sur le fait que la perspective matérialiste historique doit orienter l'œuvre artistique, ce qui motive leur attaque contre Soyinka.

L'école de la Néo-Négritude s'occupe, pour sa part, de la littérature moderne nigérienne des années 1960 et 1970. Cette école interprète les ouvrages de J-P. Clark, Wole Soyinka, Christopher Okigbo. Maduakor écrit : « These poets, in the opinion of Chinweizu critics, are lacking in craft and are found guilty of the following faults: 1. old-fashioned, craggy, unmusical language; 2. obscure and inaccessible diction; 3. a plethora of imported imagery; and 4. a divorce from African oral poetic tradition. The most guilty of these charges may be Soyinka. »¹⁹⁷

La réponse de Soyinka à cette critique se retrouve dans deux essais « *The Poetics of Pseudo Tradition* » (1975) et « *The Aesthetic Illusion* » (1976) dans lesquels il défend la liberté artistique à tout prix. Pour lui, l'art équivaut au « Selective Eclecticism » ; autrement dit la liberté absolue de l'esprit et de l'imagination artistique sans restriction ou soumission à des diktats extra-artistiques qui contrôlent le processus de création. Ce détail apparente Soyinka à Marechera dans leurs points de vue sur le rôle de l'art et de l'artiste.

¹⁹⁶ Maduakor, Obiajuru. 1993. « Soyinka as a Literary Critic ». In Gibbs, James & Bernth Lindfors. (Eds.). *Research on Wole Soyinka*. Trenton: Africa World Press. pp. 265-298. Ici p. 293.

¹⁹⁷ Maduakor. 1993. « Soyinka as a Literary Critic ». p. 293.

4.10 Écrire la réalité postcoloniale : « ménippéanisme » de Mikhaïl Bakhtine, affinités surréalistes, antiréalisme et justifications de ces choix formels

4.10.1 Caractéristiques du style « ménippéen » et rôle du « carnavalesque » bakhtinien pour Marechera et ses objectifs

Marechera a utilisé la tradition bakhtinienne en employant un symbolisme sexuel et grotesque afin de montrer l'hypocrisie humaine, la double morale et afin d'interroger les conventions sociales et la culture conformiste dans la société zimbabwéenne qu'il considère superficielle, ridicule et oppressive.

Cet écrivain refuse de se censurer lui-même et essaie de dévoiler le nouveau mode de pensée dans la société urbaine indépendante – en se concentrant sur la classe des nouvelles élites. Pour atteindre son but, il utilise l'esthétique carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine. Veit-Wild fait remarquer que l'esthétique de Marechera « [...] [is] also associated explicitly with the surrealist/Dadaist school of thought. »¹⁹⁸

Selon Simon Dentith, l'esthétique de Bakhtine « celebrates the anarchic, body-based and grotesque elements of popular culture, and seeks to mobilise them against the humorless seriousness of official culture. »¹⁹⁹ Bakhtine conçoit la création littéraire comme un exercice carnavalesque, à savoir comme le refus d'un ordre, refus d'une forme fixée, normative, refus d'un langage univoque, ou, si l'on veut, comme la célébration de l'ambivalence. Le discours carnavalesque est ainsi apte à rendre compte de la multiplicité de la vie et de l'éclatement du réel. Le style « ménippéen » est employé par Marechera pour dévoiler les faces cachées de la réalité postcoloniale dans le but de la subvertir. Notamment par le biais de la satire scatologique, Marechera ridiculise non seulement un discours idéologique superficiel mais ouvre également un chemin vers un nouvel essor mental comme l'écrit Bakhtine : « Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a

¹⁹⁸ Veit-Wild. 2006. « Mad Writing – Writing Madness. Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. pp. 53–73. Ici p. 53.

¹⁹⁹ Shaw. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». p. 14.

regenerating one. »²⁰⁰ La satire de Marechera est constructive dans la mesure où elle dégrade mais également provoque l'épanouissement et renouvelle l'esprit du lecteur. Veit-Wild analyse l'usage subversif du « carnavalesque » bakhtinien par Marechera en le reliant au concept du syncrétisme :

In the history of art, syncretism has traditionally been seen as the impure, the deviation from the canon, the anti-hierarchical, close to bastardisation; it thus implies being outcast, marginalised. In that sense, it can be connected with the Bakhtinian carnival tradition in literature which mobilises all "abnormal" and fantastic human instincts and desires in order to ridicule and subvert dominant cultures and discourses.²⁰¹

Toujours en ce qui concerne les sous-aspects surréalistes, nous trouvons la sexualité représentée par le phallus et le corps ainsi que par le champ lexical scatologique qui servent d'éléments majeurs dispersés dans les poèmes de Marechera. Le cri postcolonial se manifeste dans un regard fou et un repli sur soi nostalgique qui reflète le recul face à la nouvelle réalité grotesque de la post-colonie.

Le carnavalesque a le potentiel de défier, de renverser et déstabiliser le *statu quo* de l'ordre établi. L'idée de la qualité littéraire impure et de la pollution est liée au concept du corps grotesque ; un élément majeur du carnavalesque que Mikhaïl Bakhtine a développé après son étude de la culture européenne médiévale et de l'œuvre de Rabelais. Le carnavalesque est ainsi devenu une catégorie d'analyse dans le domaine littéraire et culturel comme l'assure Veit-Wild, qui définit le carnavalesque de Bakhtine en disant :

"Carnival", which has become a widely used analytic category in cultural studies, implies the reversal of the habitual order of life, the world « turned upside-down ». Laws, prohibitions, taboos and the hierarchies are temporarily suspended, and a mixture of the sacred with the profane and the high with the low takes place. Carnival has also an intensely bodily quality: it emphasises the lower strata of the body and displays what Bakhtin calls a "grotesque realism". Grotesque realism perceives the human body as in a permanent state of flux, as over- or undersized, and as incomplete. The grotesque body is marked by its apertures and orifices (mouth, genitals, anus) and protruding lower regions (belly, legs, buttocks,

²⁰⁰ Bakhtine, Mikhaïl. 1968. *Rabelais and his World*. (trans. H. Iswolsky) Cambridge: Mass, MIT Press. p. 26.

²⁰¹ Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa », p. 27.

penis) which are given priority over its upper regions as the seat of spirit and reason.²⁰²

La violence postcoloniale sera exorcisée par le biais d'un style subversif et d'une « écriture de folie », reflétant ainsi les analogies surréalistes.

Marechera publie au Zimbabwe indépendant *Mindblast* ; recueil de pièces de théâtre, poésies, récits et extraits de son journal. Il considère cet ouvrage comme « ménippéen ». Dans l'essai de Marechera intitulé « The African Writer's Experience of Europe », il situe son écriture dans un contexte littéraire plus universel : la littérature n'existe que pour un monde unique, celui de la *Weltliteratur* – pour citer Goethe. Il rejette et condamne les formes locales ou régionales de l'écriture qui résultent de l'isolation et de la ghettoïsation de la littérature africaine. Il cite des écoles diverses d'Afrique et d'Europe et souligne particulièrement le trait carnavalesque de Bakhtine qui lui inspire la création de sa conception « ménippéenne » qui prône dans son écriture pour un style moderne qui englobe tous genres et styles littéraires et sert de forme brouillée refusant de mettre des frontières dans le monde de la littérature. Mark Stein introduit, dans l'ouvrage *Cheeky Fictions: Laughter and the Postcolonial* (2005) – publié avec Susanne Reichl – le choix de Marechera pour le carnavalesque ainsi que pour l'écriture « ménippéenne » comme étant l'une des formes novatrices de l'écriture post-coloniale en Afrique sub-saharienne.

Le concept de Bakhtine du carnavalesque a offert à Marechera tout d'abord « [a] “carnival” attitude to the world »²⁰³ et ensuite « [a] new view of “the integrity of the world” ».²⁰⁴ Les frontières entre les genres littéraires sont transgressées – la forme comme le contenu. Il déclare la naissance du roman « ménippéen ».

Le critique soviétique, Mikhaïl Bakhtine, offre un modèle de récit dont le facteur unificateur se manifeste par une attitude « carnavalesque » vis-à-vis du monde. Cette catégorie inclue des auteurs issus du monde entier, tels que Dostoïevski, Rabelais, Dean Swift, Günter Grass et Wole Soyinka. Dans le monde romanesque « ménippéen » nous remarquons que :

²⁰² Veit-Wild. 2006. « Introduction ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. pp. 1–6. Ici p. 4.

²⁰³ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia* 14, 2 (1987) pp. 99–105. Ici p. 101.

²⁰⁴ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia* 14, 2 (1987) pp. 99–105. Ici p. 101.

[...] Heaven and hell are close and may be visited. Madness, dreams and day-dreams, abnormal states of mind and all kinds of erratic inclinations are explored. [...] It is no longer necessary to speak of the African novel or the European novel: there is only the menippean novel.²⁰⁵

Cette nouvelle catégorie, inventée par Marechera, permet de dépasser les cadres restreints des genres littéraires connus. Les frontières sont floues et le dynamisme formel et thématique rend les essais de catégorisation irréalisables. Le genre « ménippéen » va également à l'encontre du réalisme et du naturalisme strictement linéaire et sert à Marechera d'acte d'émancipation littéraire. Marechera est apte à appliquer l'esthétique carnavalesque comme une satire politique et une critique de la culture superficielle et des idéologies courantes dans la société postcoloniale.

4.10.2 Traitement du désarroi postcolonial à travers une écriture surréaliste : « Blast the poet or let him blast your mind! »²⁰⁶ : déraison, délire, hermétisme et obscénité dans l'écriture de Marechera et ses objectifs

Les critiques attaquent Marechera, son approche surréaliste et « l'afro-pessimisme » de sa poésie qui servent de force libératrice à son écriture. Concernant le style littéraire, Marechera fut imprégné par la littérature mondiale et surtout européenne notamment par son côté surréaliste, ainsi que le souligne Veit-Wild :

In tune with surrealist thinking, [Marechera] see[s] language as a major means of liberation. For [him], writing aims to uncover and follow the movement of the poet's inner self, his unconscious, and to liberate the senses and provoke the reader.²⁰⁷

De même, Veit-Wild traite la folie comme sujet majeur dans la production littéraire africaine postcoloniale et introduit le paradigme « Writing the Body » (écriture du corps) qui contient aussi le sous-aspect de « Writing Madness » (écriture de la folie) comme concept important dans la critique des textes littéraires africains dans son ouvrage au titre révélateur de *Writing Madness. Borderlines of Body in African Literature* (2006).

²⁰⁵ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia* 14, 2 (1987) pp. 99–105. Ici p. 101.

²⁰⁶ Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. Harare: Boabab Books. p. 6.

²⁰⁷ Veit-Wild. 2006. « Mad Writing – Writing Madness ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 53.

Le fait d'insérer le discours de la folie et l'obscénité dans le texte littéraire en tant que sous-aspect du surréalisme implique le fait que certains écrivains postcoloniaux africains cherchent à adopter une autre manière d'envisager les choses.

Ce nouveau mode esthétique perturbe la critique littéraire car cette nouvelle approche ne correspond pas à ses attentes et rompt avec l'image conventionnelle de la littérature africaine souvent considérée *politiquement engagée*, héritière du réalisme socialiste et du naturalisme du XIXe siècle.

Ces auteurs innovateurs sont confrontés à de nombreux problèmes causés par leurs contemporains, écrivains et critiques, qui leur reprochent de ne pas servir une cause publique et de manifester un *désengagement* politique et social. Ils adoptent des valeurs esthétiques étrangères et européennes car, comme l'affirme Veit-Wild, ils ont cessé de suivre la règle de l'écriture littéraire conventionnelle, ils déstabilisent les normes établies et proclament leur rupture avec le nouveau contexte postcolonial à travers leur inutilité exprimée par leurs écrits délibérément «étranges». Ce qui implique la volonté d'envisager la littérature sous un autre angle.

Étant donné que Marechera représente la nouvelle vague d'écriture littéraire en Afrique, d'autres auteurs veulent dépasser la surface réaliste de la représentation et expérimenter d'autres terrains de l'écriture littéraire, explorer d'autres domaines thématiques qui présentent un dépassement des frontières, une sorte d'écriture du risque, en introduisant la déraison, le délire et l'obscénité en tant que thèmes de valeur littéraire. Cette démarche, comme l'affirme Veit-Wild, ne présente aucune attestation de démission, de désengagement mais davantage celle d'une approche occidentale individualiste. En fait, c'est tout le contraire d'un désengagement qui a permis l'apparition de telles tendances dans la littérature africaine. Ces écrivains ont voulu répondre au grotesque par du grotesque et à l'absurde par de l'absurde, comme ce fut le cas avec le dadaïsme et le surréalisme qui prônaient le nihilisme, la déraison et la folie, surtout en ce qui concerne les surréalistes qui exprimaient l'anti-rationalité et la déraison systématique dans l'art pendant les deux guerres, pour fuir le contexte historique atroce de l'époque. Au contraire, en Afrique sub-saharienne, le déclencheur de telles tendances dans la littérature africaine fut la situation socio-économique, politique et culturelle intolérable, marquée d'absurdités et de monstruosité. Veit-Wild confirme la présence de cette tendance dans la littérature africaine en disant :

This focus does not suggest the championing of an outlandishly individualist, wayward or apolitical stance. On the contrary – the political situation in Africa is so full of absurdities, monstrosities and grotesque aberrations that it *demand*s a literary response reflecting the innermost madness of this very situation and the structures ruling it.²⁰⁸

David Pattison partage également l'avis de Veit-Wild en prouvant l'existence de fragments thématiques surréalistes et en affirmant que dans la réception critique, on note certaines lectures de cette orientation chez Marechera. Il écrit :

However, as some critics have compared Marechera to Franz Kafka, it is appropriate to quote Albert Camus on Kafka as his comment has a certain relevance to the Zimbabwean writer, "The whole art of Kafka consists in forcing the reader to reread."²⁰⁹

Selon Pattison, la relecture renvoie à un principe surréaliste dominant dans l'écriture de Marechera qui se manifeste dans le *choc* constructif obligeant le lecteur à repenser les réalités et à considérer les données sous une autre perspective afin de permettre à celui-ci de faire évoluer son esprit.

Concernant l'insertion du thème de la folie comme sujet d'importance littéraire, Pattison argumente :

Marechera demonstrates that the mindless brutality of colonialism was itself a form of madness that gave rise to the double alienation: of a people certainly, but also of the individually dislocated psyche. [...] Rather he is advocating a redirection, a channeling of energy into the pursuit of self-understanding and self-knowledge, in order to build a "new individual capable of surviving in a "new" society."²¹⁰

Il existe deux usages de l'écriture surréaliste avec l'ancienne et la nouvelle génération de poètes africains. Veit-Wild a introduit le concept de la folie comme un nouveau paradigme à appliquer dans la lecture des textes littéraires africains. Si nous comparons l'implication d'un tel paradigme dans les textes littéraires des écrivains de l'ère coloniale et dans ceux des successeurs des écrivains africains postcoloniaux, nous trouverons certainement un emploi du médium surréaliste différent de celui qu'utilisent

²⁰⁸ Veit-Wild. 2006. « Introduction ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 2.

²⁰⁹ Pattison, David. 2001. *No Room for Cowardice. A View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. p. 3.

²¹⁰ Pattison. 2001. *No Room for Cowardice*. pp. 17–18.

les auteurs récents. Veit-Wild a traité le sujet de la folie dans bon nombre de textes d'écrivains africains. Les poètes africains post-coloniaux, au contraire de leurs prédécesseurs comme Aimé Césaire qui « used the “mad” writing of surrealism to liberate themselves from colonialist projections »²¹¹, ont des nouveaux défis et des soucis postcoloniaux résultant de nouvelles données.

Nous enregistrons un usage identique de ce paradigme de la part de la génération récente d'auteurs africains postcoloniaux qui ont mis ce concept en jeu afin de protester contre les réalités absurdes et de traiter les ambiguïtés et les désorientations des nouvelles données par le biais d'un mode d'écriture littéraire surréaliste. Veit-Wild argumente :

Instead of referring to a known set of signifiers, Marechera creates his own new system of signs and symbols. Thus his writing is close to what Jacques Lacan has said about dream-language. Expanding Freud's theory of the unconscious, especially his *Traumdeutung*, Lacan makes a parallel between poetic language and dream-language, both signifiers of the unconscious. Marechera's writing is indeed related to dream; for him, metaphors, like myth – his poetry is full of allusions to classical Greek mythology – serve to forge a connection with universal human experience: “And it is in dream that we discover our mythical self. The ghosts which hover over Great Zimbabwe are the same as those which tormented Troy, those which overwhelmed Carthage, those which watched over Aeneas.”²¹²

Le traitement du sujet de la folie, en tant que thème central et principe surréaliste dans la littérature africaine, présente une stratégie littéraire subversive et une réponse à la situation coloniale. Cependant, ce concept se prolonge avec la génération récente des nouveaux auteurs africains postcoloniaux pour atteindre des objectifs différents de ceux de leurs prédécesseurs – tels que le traitement de la névrose causée par l'assimilation coloniale, le combat pour le maintien de l'identité culturelle, la lutte anticoloniale comme chez Aimé Césaire. La nouvelle forme de la folie est déterminée par un nouveau contexte postcolonial avec de nouvelles données et des défis typiquement prescrits par le nouvel entourage. Pour cette raison, des sous-aspects de la folie, tels que la corporalité, seront introduits comme sujets littéraires. Veit-Wild justifie la présence de la déraison comme sujet d'écriture littéraire en disant : « [...] [M]adness is analysed as part of the

²¹¹ Veit-Wild. 2006. « Black Hamlet ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. pp. 22–34. Ici p. 34.

²¹² Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». p. 38.

unconscious, and since it speaks from outside reason, it is also seen as akin to literary imagination. »²¹³

La folie fait partie du subconscient, elle dépasse le cadre de la raison et elle est reliée à l'imagination littéraire. Nous partageons la position de Veit-Wild, qui est contre la prédominance des lectures critiques conventionnelles comme si les récits et textes littéraires africains étaient conçus pour porter un message idéologique standard ou une pensée unique prédictible. Veit-Wild affirme que la recherche portant sur la littérature africaine était souvent marquée par l'étude de la littérature dite « normative ». En d'autres termes, la littérature traitant de sujets familiers tel que l'identité. La littérature africaine a longtemps été façonnée par des récits qui reprennent la thématique de l'opposition manichéiste et dichotomique entre colonisé et colonisateur, définissant la littérature africaine comme miroir du combat anticolonial, porte-parole de cette pensée de décolonisation et de la lutte pour l'indépendance et expression du nationalisme culturel.

Veit-Wild est partisane de ces nouvelles approches, examinant les enjeux et les nouveaux terrains à peine explorés dans l'écriture de Marechera. Le fait d'introduire le paradigme de la folie comme catégorie d'analyse littéraire à la littérature africaine implique le fait de voir la littérature sous un autre angle, à travers les yeux des écrivains qui ont rompu la surface de la représentation réaliste et qui partent en quête de sources occultes et de déraison pure. Avec Marechera, apparaît un nouveau style qui présente une transgression des frontières en introduisant les éléments du risque et de l'instabilité. Ce style implique une transgression et une violation des frontières et des règles. La folie présente un angle de cette nouvelle perspective et un sous-aspect du surréalisme. Ce concept illustre une figuration de l'esprit et de la pensée ; une expression de souffrance mentale, où les frontières entre le corps et l'esprit disparaissent. C'est la capacité de l'écrivain à toucher, saisir l'extrémité de l'expérience de la perception humaine qui incarne un certain degré de folie, causée par un état ou une situation extrême.

A travers l'imagination littéraire, Marechera part en quête de réalités transcendantes.²¹⁴ Veit-Wild définit ainsi les traits de « l'écriture de la folie » de Marechera :

²¹³ Veit-Wild. 2006. « Introduction ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 1.

²¹⁴ Veit-Wild. 2006. « Introduction ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 3.

Mad writing cannot be anything but violent writing. The traumas, derangement and suffering that political and mental colonisation have engendered in the colonised subject have brought about literary texts that are cries of anguish, of rage, and more often than not, of violent obscenity.²¹⁵

L'écriture de Marechera tente de traduire un état de désordre, la réécriture du chaos postcolonial à travers une écriture hermétique. À la lumière de ce postulat, la lecture critique de l'œuvre créatrice de cet auteur remarque que ses écrits fictifs sont marqués par cet aspect plus au moins formel et thématique. McLoughlin mentionne que la poésie de Marechera est marquée par l'anormalité du langage littéraire qui résulte d'une écriture hermétique et sombre. La résolution des contraires, concept et principe surréaliste, sera exprimée de la meilleure manière par l'emploi de l'oxymore, figure de rhétorique de l'opposition.

McLoughlin souligne : « Only abnormal expression can wrestle with so abnormal a society. The wrestling implies for him repeated metamorphosis, endless transformations. »²¹⁶

4.10.3 Antiréalisme et ses visées : refus de la rationalité

En se penchant sur l'histoire littéraire, les actants furent, avec les prédécesseurs littéraires qui adoptèrent le mode réaliste, considérés comme des figuratifs décrivant des personnes quasi-réelles – prenons à titre d'exemple au roman de Bernard Dadié *Un Nègre à Paris* (1959) ou au roman *Xala* (1973) de Sembène Ousmane. Avec Marechera, nous remarquons une transition caractérisée par la forte présence d'une essence psychologique complexe brossant des personnages flous, souvent irraisonnés et irrésolus, qui correspondent aux lectures de Marechera et aux intermédiaires et modèles littéraires, tels que les écrits de Samuel Beckett, Albert Camus et Eugène Ionesco. Il y a donc le passage de l'espace objectif et neutre à un espace individuel, où délire, folie et courants de conscience présentent les bases d'un esprit artistique insurgé, inspiré par l'école expérimentaliste et figurant des principes de l'écriture postmoderniste et surréaliste.

²¹⁵ Veit-Wild. 2006. « Introduction ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 4.

²¹⁶ McLoughlin. 1997. « Conflict and Instability in Marechera's *Cemetery of Mind* ». In *Commonwealth Essays and Studies*, Toulouse 19/2. pp. 42–50. Ici pp. 48–49.

En ce qui concerne l'écriture dramatique, le théâtre de Marechera est marqué par le rejet et la transgression des normes du théâtre classique conventionnel avec ses trois unités. En jetant un coup d'œil sur les pièces présentées dans *Mindblast* et *Scrapiron Blues*, on est frappé par l'absence d'actes et de scènes ainsi que par la rareté des indications scéniques, comme si chaque scène était une pièce indépendante et unique. Quelles sont les raisons de ce choix conscient de transgression totale des critères classiques du théâtre ? Il s'agit d'un artiste qui refuse les normes imposées et invente ses propres règles. Les indices disponibles dans les pièces nous permettent de traiter celles-ci à partir du théâtre de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco. Ionesco, Beckett et Jean Genet sont des dramaturges du théâtre de l'absurde, une direction dans le théâtre du XXe siècle qui essaie de mettre en exergue l'absurdité du monde et la perte de l'humanité dans un tel univers.

Le théâtre de l'absurde diffère du théâtre classique dans sa forme, son contenu et ses règles définies. Il brise les trois unités : unité du temps, de l'action dramatique et de l'espace, et il les remplace par des thèmes psychanalytiques et des actions absurdes.

Dans le champ théâtral nous remarquons, chez Marechera, le dépassement des règles des modèles dramatiques connus. L'exemple d'Aimé Césaire *La Tragédie du Roi Christophe* (1963) nous rappelle le côté formel des codes du théâtre classique européen avec ses règles rigoureuses : unité des trois principes. Son théâtre contient, au plan thématique, des éléments qui incarnent la philosophie de la Négritude, tels que la remise en question et la critique de l'ordre colonial. L'écriture dramatique de Marechera montre une transformation sur le plan technique et décrit la situation postcoloniale. On ne parle d'exception ou d'écart qu'en présence d'une norme ou d'une règle et la transgression, chez Marechera, est présente sous l'aspect du dépassement des règles de modèles dramatiques conventionnels. Cette transgression se justifie par le changement des moments historiques, qui provoque une transformation au sein des formes et au niveau des messages. A titre d'exemple, l'enjeu, avec Césaire, était en faveur de la Négritude et son objectif majeur était de reconstruire l'identité négro-africaine depuis longtemps soumise à des conditions historiques cruelles. Un signe d'affirmation et de confirmation d'un soi soulagé est reconnu dans l'acte de l'écriture, afin de montrer aux Européens l'aptitude et la capacité du Noir à créer un théâtre selon les mêmes normes et conventions d'écriture classiques connues en Europe. Avec Marechera, nous notons un

enjeu différent de celui de Césaire, il aspire en effet au dépassement des normes antérieures de l'écriture littéraire et tente de contribuer à l'émergence de nouvelles traditions d'écriture originales et adaptables aux nouvelles exigences, occasionnés surtout par le passage historique d'une situation coloniale à une situation postcoloniale.

L'image et le rôle de l'écrivain, d'après la critique littéraire afrocentriste, est celui d'un enseignant qui doit contribuer d'une manière positive à changer le citoyen africain et à l'instruire. Marechera, préférant plutôt la contemplation de soi, est rejeté par la critique et même qualifié de bourgeois, de traître envers sa Nation et d'égoïste obsédé résidant dans sa tour d'ivoire. Marechera explique les raisons du rejet des tendances littéraires avant-gardistes en Afrique en disant : « It is a paradox that modernism has from the start been identified with difficultness, and, on a continent still barely literate, modernism has, therefore, been condemned as being irrelevant on African soil. »²¹⁷

L'histoire, extraite de son recueil *Mindblast* et intitulée « Grimknife Jr's story », sert d'allégorie qui illustre sa philosophie intellectuelle, ses positions, ses options et ses choix d'auteur non-conformiste à tous points de vue. Marechera montre le moment de dépassement des images connues et nous présente une autre fonction de l'écrivain africain en lui attribuant un nouveau devoir dans la quête interne des couches inconscientes, profondes et intimes. Etudions le dialogue, dans « Grimknife Jr's story », entre le chat géant Rix qui symbolise la voix officielle du nouveau Zimbabwe postcolonial, et Grimknife Jr., qui représente un « écrivain dissident » rappelant la nouvelle génération zimbabwéenne qui veut se libérer des devoirs familiaux.

Rix explique, en s'adressant à Grimknife Jr., qu'il est là pour lui réapprendre à devenir actif et utile pour sa société en lui disant d'essayer de « [h]elp you become a useful citizen. »²¹⁸ L'utilité de l'écrivain pour la société est un devoir sacré dans l'agenda officiel. Rix veut faire de Grimknife Jr. « [s]omeone who is the spitting image of Duty, Responsibility and Patriotism », et il essaye de le convaincre que « [w]e are all expected to contribute to the P.E. [The Progressive Effort]. »²¹⁹

²¹⁷ Marechera. « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time ». In *Zambezia* 14 (1987) pp. 106–112. Ici p. 107.

²¹⁸ Marechera. 1984. « Grimknife Jr.'s Story ». In Marechera. *Mindblast, or the Definitive Buddy*. Harare: College Press. p. 45.

²¹⁹ Marechera. 1984. « Grimknife Jr.'s Story ». In Marechera. *Mindblast*. p. 45.

Cependant, Marechera choisit le revers de cette médaille et préfère l'irraison comme abri de ces devoirs imposés. Cette attitude montre la présence de la déraison dans ses récits et atteste d'impulsion surréaliste.

Le dialogue entre Rix et Grimknife Jr. est une remise en question, une attaque de l'oppression et de l'absurdité du mode de pensée rationnel, de la dictature de la pensée unique et réactionnaire, ainsi qu'une attitude contre-pragmatique envers le nouveau régime et les idéologies courantes postcoloniales au Zimbabwe. Marechera y célèbre l'irrationnel comme antithèse et dernier refuge devant ce cataclysme. Le jeune écrivain Grimknife Jr. refuse, par principe, d'admettre que « one plus one is two » et confesse au lieu d'un raisonnement logique que « I prefer it to be anything I choose. »²²⁰

Le dialogue incarne symboliquement le propre défi de Marechera, son combat contre les modes de pensées conventionnelles, son refus d'accepter le nouveau *statu quo* sociopolitique postcolonial, sa quête d'autres formes alternatives de l'expression littéraire et sa redéfinition du rôle de l'écrivain dans sa société, basée sur un choix individuel et subjectif.

Le récit de Grimknife Jr. et le chat géant Rix illustre le conflit éternel entre les implications idéologiques et les priorités artistiques. Marechera est l'exemple même de l'homme de culture africain considéré déloyal et malhonnête à cause de son rejet des devoirs politico-idéologiques dictés et imposés par le discours officiel.

La satire antiréaliste de Rix et Grimknife Jr. symbolise clairement l'attaque de Marechera contre l'absurdité prescrite de la pensée *rationnelle* ainsi que l'attitude unilatérale du nouveau *statu quo* postcolonial au Zimbabwe. Drew Shaw explique le refus du réalisme de la part de Marechera en tant que choix conscient et réponse artistique contre toute forme d'encadrement idéologique en écrivant :

The story thus symbolizes Marechera's own defiance of prescribed and conventional patterns of thought, his refusal to accept the new social and political status quo, and his determination to seek alternative forms of expression to standard realism.²²¹

Cet auteur refuse catégoriquement le style réaliste ainsi que l'idéologie des discours officiels. Il a vécu sans domicile fixe dans les rues de Harare durant la réalisation de

²²⁰ Marechera. 1984. « Grimknife Jr.'s Story ». In Marechera. *Mindblast*. p. 47.

²²¹ Shaw. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». p. 16.

Mindblast, et il sentait que les circonstances auxquelles il était confronté étaient bizarres, ainsi il écrit : « For me the only way to express this Harare is to experiment with all available literary styles and perhaps come to a successful combination. »²²²

L'aspect expérimentaliste sert de procédé mettant en exergue la sensation de mal-être existentiel, l'errance psychique et physique et la marginalisation. Marechera exprime ce sentiment dans *The House of Hunger* en disant : « There is no sense of home, no feeling of being at home one with any specific portion of the earth. »²²³ Un sentiment d'aliénation sociale, personnelle et psychologique se manifeste dans ses récits et sa poésie.

En examinant l'histoire littéraire zimbabwéenne, nous remarquons que le réalisme sert de modèle littéraire prédominant dans l'écriture contemporaine du Zimbabwe. Emmanuel Ngara et Musaemura Zimunya, ainsi que d'autres critiques zimbabwéens, ont privilégié les critères littéraires de l'école réaliste en tant que critères d'évaluation d'œuvres d'art. Par conséquent, l'œuvre des écrivains, située en dehors du cercle de l'écriture réaliste socialiste, sera refusée. Marechera transgresse consciemment les normes de l'écriture conventionnelle, surtout réaliste, mais ceci n'implique pas le fait qu'il soit automatiquement « désengagé ».

Les critiques de Marechera et de son esthétique, dits « nationalistes », tels que Musaemura Zimunya, pensent que les thèmes d'écriture de l'auteur n'appartiennent pas à l'Afrique mais plutôt à l'Europe et son écriture se réfère uniquement à l'écriture littéraire typiquement européenne. Zimunya critique Marechera car ce dernier rompt avec le chemin conventionnel des formes littéraires africaines familières. Le nationalisme culturel présente, dans les années 1980, la norme au Zimbabwe. Toute exception rompant avec cette règle – reliée au rôle et à la fonction attribués à l'intellectuel et à l'écrivain africain en tant que pédagogue et enseignant qui doit éduquer les masses – sera rejetée. L'image et le rôle de l'écrivain sont préfixés *apriori*. Néanmoins, la littérature se base sur l'échange d'expériences artistiques des autres traditions littéraires en partant du point de vue de Marechera. Veit-Wild exprime la position de cet auteur concernant les emprunts littéraires européens, en disant :

²²² « Interview with Marechera on *Mindblast*, language and audience ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 311– 312. Ici p. 311.

²²³ Marechera. 1978. *House of Hunger*. New York: Pantheon Book. p. 99.

Marechera writes outside the African tradition. The notions of a “pure” and homogenous African culture and of a “pure” African aesthete of literature in Zimbabwe are fallacious. There has always been an interchange of African and European forms and themes in the development of Zimbabwean literature. The European classical canon had a profound impact on African writing and an assimilation of “European culture” was inevitable.²²⁴

Marechera considère que l’engagement politique et social imposé par le discours politique est temporaire et instantané. Il plaide pour un discours littéraire engagé universellement. Pour cette raison, ses écrits, ainsi que ses positions idéologiques iconoclastes, sont attaqués par ses contemporains zimbabwéens. Drew Shaw analyse les arguments fournis par la critique qui condamne cet auteur, jugé inutile pour le projet postcolonial, en écrivant : « Marechera bemoaned the fact that he was told to “write socialist realism, write about things that will build our people”. The prescriptive genre of socialist realism was obviously anathema to a writer such as Marechera, who was the ultimate non-conformist. »²²⁵

La plupart des écrivains et auteurs du Zimbabwe ont apprécié le réalisme en tant qu’instrument littéraire. Marechera est l’exception étant donné qu’il a refusé cette tradition par la transgression de la forme narrative conventionnelle.

La littérature africaine a considéré l’écriture littéraire réaliste comme une alliée dans son combat anticolonial et un concept de base pour les auteurs soutenant le nationalisme culturel. Le réalisme sert d’allié dans l’engagement politique et social de l’écrivain, dont le rôle fondamental est de promouvoir l’idée nationaliste de la Nation, de contribuer à construire la nouvelle Nation, de décrire la nouvelle société et d’adopter les lignes d’orientation de l’agenda politique officiel.

Le réalisme socialiste fut encouragé car il reflétait l’esthétique littéraire officielle du Zimbabwe. Après l’indépendance nous trouvons certains critiques, tels qu’Emmanuel Ngara et Fay Chung, qui ont supporté l’école réaliste-socialiste. Une des raisons pour lesquelles Marechera était condamné par un grand nombre de critiques et académiciens du Zimbabwe réside dans son rejet de cette orientation idéologique d’écriture. Le réalisme socialiste a pour objectif de corriger les mœurs et les coutumes ainsi que les

²²⁴ Veit-Wild. 1992. *Teachers, Preachers, Non-Believers: A Social History of Zimbabwean Writing*. London: Hans Zell. p. 73.

²²⁵ Shaw. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». p. 13.

traditions. Marechera se distancie du rôle du moraliste, de l'agent social et de l'enseignant qui donne des leçons pour corriger la société. Le réalisme socialiste n'accepte aucune poésie « *désengagée* » qui serait porte-parole d'un individualisme. Marechera incarne les deux à la fois, c'est un antiréaliste et un individualiste, d'où sa marginalisation. Sur le continent africain, le réalisme est transformé en un allié de l'écriture protestataire anticoloniale et on peut citer plusieurs écrivains, notamment Chinua Achebe et Ngugi wa Thiong'o, à la fois réalistes et socialistes, connus pour leur écriture anticoloniale et pour les messages protestataires de leurs écrits.

Étant donné le poids historique du réalisme sur le continent africain et son utilité prouvée pour les luttes anticoloniales, il n'est pas surprenant que ce mouvement littéraire anime encore de nombreuses discussions sur la littérature africaine. Celle-ci est considérée comme sérieuse uniquement si elle est « engagée politiquement » et qu'elle relève d'un caractère social.

Marechera rejette l'agenda officiel de rigueur au Zimbabwe, qui trace le devoir de la littérature et de l'écrivain. Il refuse le réalisme socialiste et le rôle de l'écrivain comme agent social qui corrige la société et continue à se révolter et à transgresser les règles, fait visible dans le choix des styles et formes littéraires qu'il emploie. Notamment au niveau formel, le rejet du réalisme se révèle dans l'œuvre de Marechera, dans sa préférence pour la métaphore et le mythe. Ceci reflète une conscience hybride et une imagination transculturelle basée sur un savoir géant dont l'origine est la littérature mondiale.

4.11 Importance de Marechera pour la scène littéraire africaine : Marechera comme modèle d'inspiration pour la nouvelle génération d'écrivains africains

En raison de l'aspect expérimentaliste de son œuvre, Marechera fut rejeté par divers critiques africains. Certes, ce poète devint une source d'inspiration pour les nouveaux écrivains qui cherchent dans la tradition littéraire en Afrique une voix avant-gardiste et anticonformiste. Ces jeunes écrivains défendent la cause de Marechera et adoptent ses idées. Néanmoins, ses opposants le refusent pour sa perspective pessimiste, sa philosophie existentialiste occidentale, son attitude négative et sa critique féroce contre

les atrocités de la situation postcoloniale ainsi que pour son refus de participer au grand jeu postcolonial.

L'intellectuel nigérien Wole Soyinka dresse le portrait de Marechera en disant dans *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* :

A profound, even if exaggeratedly self-aware writer [...] Marechera was [...] in constant quest for his real self, quarrying towards a core that he once wryly expressed in the cry: "My whole life has been an attempt to make myself the skeleton in my own cupboard."²²⁶

Dans sa préface de l'ouvrage *Emerging Perspectives*, le poète sud-africain Dennis Brutus écrit :

Dambudzo Marechera was and is an important voice in African literature. Although he died young and his output was regrettably small, the difference in his voice, in his concerns, and in his attitude added something special and enduring to the body of African literature.²²⁷

Marechera a une écriture surprenante, de fait il est très créatif et unique dans son expérience artistique. Son ouverture vers autrui, vers les autres littératures mondiales, autres cultures et écoles de pensées européennes ont enrichi sa création artistique. Dennis Brutus affirme :

[Marechera] was, as he often insisted, exposed to a wide range of literatures and ideas from many cultures and this gave his writing a freedom and a wide range of imagery that many found unfamiliar and even shocking. It was this freedom and imagery which was his most special quality. It remains to be seen if it will have a lasting impact on Zimbabwean and African literature.²²⁸

L'art de Marechera va à contre-courant et il est considéré problématique dans la réception critique car il s'oriente contre la vague des écrivains africains connus. Il est quelqu'un qui interroge les bases de la littérature africaine, transgresse ses paradigmes connus et ses schémas esthétiques conventionnels. Le poète avant-gardiste fut attaqué particulièrement par les critiques et les écrivains africains socialistes.

²²⁶ Citation de Wole Soyinka sur la quatrième de la couverture de l'ouvrage *Emerging Perspectives*.

²²⁷ Brutus, Dennis. 1999. « Preface ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. ix.

²²⁸ Brutus. 1999. « Preface ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. ix-x.

Si Marechera eu du succès auprès des jeunes hommes de lettres, aspirant à devenir des écrivains comme l'atteste l'écrivain nigérien Uzor Maxim Uzoatusa, sa vie est devenue le symbole de la révolution contre le *statu quo*, incarnant l'expression de la transgression anticonformiste des conventions sociales et des idéologies politiques courantes.

Veit-Wild note des similarités entre Marechera et d'autres écrivains africains anglophones et francophones tels que Lesogo Rampolokeng et Sony Labou Tansi. Ce critique nous explique le concept poétique et les aspects majeurs de son style. Cette influence littéraire sur la littérature africaine est source de débats continus mais reste souvent ignorée par les critiques afrocentristes et eurocentristes qui évitent ce sujet et mettent l'accent sur le fait qu'il n'existe aucune interaction entre les deux sphères culturelles et littéraires – et qui, implicitement, prônent la ghettoïsation et l'isolation de la littérature, ce que Marechera refuse violemment en se concentrant sur les échanges avec les autres cercles littéraires européens.

Dans son essai intitulé « Dambudzo Marechera – 20 Years After. The Writer's Reception in the 21st Century », Veit-Wild pense que celui-ci exerce encore une influence importante sur les présentes et futures générations d'auteurs africains :

[...] Marechera's inspirational force did not only extend to writers and poets but also to other artists, sculptors, painters and musicians. For example: Tapfuma Gutsa, who created a beautiful piece dedicated to Dambudzo through the first lines of his poem: "I am the rat".²²⁹

Veit-Wild ajoute :

Marechera dealt with the nation in a vastly different, challenging way that his contemporaries in the early eighties – the critics of that time [...] Thus he became a dissident in the eyes of his nationalist contemporaries but an eye-opener for those who followed, who recognised, that the nationalist agenda had become obsolete.²³⁰

Marechera est en communauté d'esprit avec ses contemporains africains innovateurs. Il devient un modèle d'inspiration littéraire grâce à ses idées avant-gardistes. De plus,

²²⁹ Veit-Wild. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After », pp. 1–2.

²³⁰ Veit-Wild. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After », p. 2.

on peut affirmer que la recherche académique sur son œuvre est en développement permanent et devient assez remarquable.

Le poète sud-africain Lesego Rampolokeng fut influencé par Marechera et comme lui, par Kerouac, Beckett, Burroughs ou Ginsberg. Rampolokeng écrit : « Dambudzo was trying to fight rules set by old men. He was the most free spirit on this continent. The liberation we really need is from anything that oppresses the imagination. »²³¹ Rampolokeng écrit en analogie avec les positions intellectuelles de Marechera et montre des ressemblances avec sa vision universaliste :

Echo anti-négritude
my struggle is international
the radar of my conscience is universal
[...]
my fire is unfanned by race
nor does race hasten my marching pace
there's nothing black about my action
for no fog clouds my vision²³²

Veit-Wild présente la place littéraire de Marechera comme modèle d'inspiration littéraire pour les générations futures d'écrivains africains en disant : « The most influential proponent of cultural freedom, Dambudzo Marechera, was also a role-model for the younger generation of writers in Zimbabwe, and a very conscious syncretist. »²³³ Marechera est devenu une figure tutélaire pour les jeunes écrivains, qui le considèrent comme un modèle original qui transgresse les itinéraires littéraires familiers, Veit-Wild confirme cette idée en notant que Marechera est devenu une source d'inspiration pour d'autres écrivains et artistes, notamment l'écrivain nigérien Uzor Maxim Uzoatu, qui se considère en communauté d'esprit avec Marechera et met en exergue, dans une communication personnelle avec Veit-Wild, l'influence qu'exerce Marechera sur la génération de nouveaux poètes africains surtout sur les cercles littéraires d'Ibadan des années 1980 et des années 1990, en écrivant :

²³¹ Lesego Rampolokeng, cité par De Waal, Shaun. 1991. « A Melange of Rap and Dub; a Mixture of Blood and Roses ». In *Weekly Mail*. 26 April – 2 May, 1991, cité par Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». p. 32

²³² « rap 12 » in Lesego Rampolokeng. *Horns for Hondo*. Johannesburg: COSAW. 1990: 21, cité par Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». p. 33.

²³³ Rampolokeng cité par Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». p. 39.

[...] Yes, I share the same spirit with Dambudzo. I have read all his books and all the ones on him by your good-self! Actually some of my mischievous friends call me Dambudzo. They are so surprised that I am not yet dead. I bought *House of Hunger* in my first year, 1978, at the then University of Ife under Wole Soyinka. My house when I was in Lagos working was known as HOUSE OF HUNGER and all artist types lived there in Surulere, Lagos. Actually I have a novel which I'm yet to write dedicated to "My elder brother, Dambudzo, whom I never met".²³⁴

Nous remarquons également, comme le souligne Veit-Wild, l'influence littéraire de Marechera sur d'autres poètes africains, tels que Lesego Rampolokeng, Kgafela oa Magogodi, Ignatius Mabasa, Helon Habila. Habila brosse le portrait de Marechera en mettant l'accent sur son génie littéraire : « It is a mark of his genius that, with only three novellas, some short stories, poems, and essays published during his lifetime, he is regarded today as one of the most influential postcolonial African writers. »²³⁵

Habila présente la critique nationaliste des ouvrages de Marechera qui lui reproche son emploi du style postmoderniste considéré comme une trahison du combat anticolonial. Habila montre que les jeunes écrivains africains se distancient de cette sorte de critique. Cette nouvelle génération voit, dans l'écriture de Marechera, une grande force innovatrice et libératrice et une source d'inspiration qui ouvre un nouveau terrain de créativité.²³⁶ Habila reconnaît la contribution de Marechera dans la scène littéraire africaine et son inspiration pour la nouvelle vague d'auteurs : « In his crazy, iconoclastic way he had redefined the way we look at African literature; he had expanded the boundaries of what an African writer can write about. »²³⁷

Ces exemples et témoignages assurent du fait que Marechera ait traité la question de la « Nation » d'une manière grandement différente, hétérodoxe et défiant la manière de voir les choses de ses contemporains et critiques des années 1980. Il est devenu un dissident aux yeux de ses contemporains nationalistes mais, au contraire, un prophète aux yeux de ceux qui l'ont admiré et qui ont reconnu le fait que l'agenda nationaliste zimbabwéen soit devenu de plus en plus démodé. Marechera n'est pas un antinationaliste, comme la critique le lui reproche, mais il a voulu exprimer autrement

²³⁴ Communication personnelle entre Veit-Wild avec Uzor Maxim Uzoatu. In Veit-Wild. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After ». p. 1.

²³⁵ Veit-Wild. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After ». p. 2.

²³⁶ Cf. Veit-Wild. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After ». p. 2.

²³⁷ Veit-Wild. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After ». p. 2.

son amour pour la patrie, on pourrait le nommer « patriote » – mais à sa façon, iconoclaste.

En répondant à la question posée par Sam Raditlhalo « Did you know Dambudzo Marechera? His work reminds me of yours in certain ways », Taban lo Lyiong précise la nature du contact personnel qu'il avait avec Dambudzo Marechera. Il écrit :

Marechera was my godson intellectually and culturally. We came together for the first time in 1979 in West Berlin but by that time he had already got in touch with my writings. We studied without boundaries, delved in intellectual enquiries without limits. Ayi Kwei Armah is the third member of our trio. He did well for his short life. He accepted the challenge of Oxford, but it blew his mind. He found himself singing alone and out of tune because there was no other African at Oxford of like mind. That is what the problem is.²³⁸

Taban met ensuite en exergue les analogies de son travail avec celui de Marechera en soulignant le fait qu'il soit en communauté d'esprit avec lui, Veit-Wild écrit :

In his keynote address to the International Writer's Workshop during the Book Fair in Harare in August 1991, Taban Lo Lyiong said: "I am honoured to be in Harare, Zimbabwe, the land of Dambudzo Marechera. For, if there was ever a younger kindred spirit related to me, it was Dambudzo. And it is still Dambudzo. His death diminished my spirit. The same as the death of my older brother Okot p'Bitek."²³⁹

4.12 Parcours intellectuel et artistique de Marechera

4.12.1 Philosophie intellectuelle

4.12.1.1 Rôle de l'écrivain dans la société postcoloniale

Marechera pense que l'intellectuel africain ne doit pas contribuer ouvertement à la résolution des défis postcoloniaux. Même sa démission civile est une réelle prise de position intellectuelle. Quelles sont les raisons du recul de Marechera face à l'arène postcoloniale ?

²³⁸ Entretien entre Sam Raditlhalo et Taban lo Lyiong extrait de Raditlhalo, Sam. « Interview : Taban lo Lyiong ». In *New Coin*, 33, 1 (1997). pp. 46–59. p. 50.

²³⁹ Veit-Wild. 1992. « The Marechera Cult ». In Veit-Wild. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 379–392. Ici p. 381.

Ce retrait délibéré se justifie par son rejet de l'usage finaliste qu'utilisent les hommes de lettres pour atteindre des objectifs politiques temporaires. Dès que leur objectif est atteint, les acteurs politiques discréditent les intellectuels. Conscient de cette réalité, Marechera choisit une voix plus personnelle en traitant de causes collectives. De ce fait, le recul de cet auteur face au terrain postcolonial montre sa distance vis-à-vis des agendas politiques qui soumettent l'art à des devoirs extra-artistiques voulant faire de lui un médium qui servirait leurs causes et le soumettraient à des règles strictes. Ce poète utilise la littérature européenne avant-gardiste – qui représente selon lui la clef de la révolution mentale et spirituelle de l'individu – comme tremplin pour se dissocier des devoirs familiers de l'écrivain africain. Veit-Wild décrit la fonction de l'écriture littéraire comme étant une force exorciste magique chez Marechera.²⁴⁰

4.12.1.2 La lutte anticoloniale cède la place au défi postcolonial : l'heure du renouveau a sonné

Il existe une raison objective qui a dicté à Marechera le choix d'un style hermétique. Le contexte historique est impliqué d'une manière implicite dans ce choix formel. La transparence du message littéraire en Afrique peut être un danger mortel pour l'artiste. Pour cette raison, Marechera choisit un style moins direct transmettant des messages invisibles, nécessitant beaucoup de travail de la part du lecteur pour déchiffrer les codes. Le style surréaliste sert d'allié dans cette nouvelle ère historique et présente une approche masquée. Dans son ouvrage *Mindblast*, nous trouvons un passage qui met en exergue l'attitude publique de l'écrivain vis-à-vis de la littérature : « Why does every revolution result in the alienation of its artists? »²⁴¹ se demande Buddy dans « Grimknife Jr's story ». La post-révolution renie ceux qui ont supporté et inspiré la révolution. Marechera argumente : « Once the revolution has achieved its objectives, it usually discards those very writers and artists who inspired that revolution. »²⁴²

Dans le contexte postcolonial, l'écrivain se trouve débarrassé de son rôle originel d'intellectuel. Il se replie dans sa cage idiosyncratique, livré à lui-même dans une forme

²⁴⁰ Cf. Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 20.

²⁴¹ Marechera. 1984. « Grimknife Jr's story ». In Marechera. *Mindblast*. p. 47.

²⁴² « Escape from the House of Hunger ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 38.

d'exil interne. Pour cela, il choisit l'imagination comme refuge dans la nouvelle réalité jugée insupportable.

Marechera n'est pas contre la révolution, mais il est contre l'usage machiavélique qu'en font les acteurs politiques. Nous trouvons une position semblable chez les surréalistes qui refusent la soumission à l'idéologie communiste. Avant 1980, l'objectif était de supprimer le colonialisme et d'atteindre l'indépendance. Par contre, après celle-ci, Marechera est moins sûr de son statut et de son rôle. C'est pourquoi, il réexamine sa définition du rôle de l'écrivain. Il redéfinit également le rôle de l'art, de l'artiste et de l'intellectuel sur la nouvelle scène littéraire postcoloniale et la quête d'une nouvelle démarche artistique plus adéquate et coïncidente aux nouvelles exigences de la situation.

L'argument fourni par Marechera pour justifier ses choix formels souligne le fait que le contexte postcolonial ait suscité une nouvelle position intellectuelle de l'auteur ; celui-ci ayant plutôt choisi de se replier sur lui-même, une manière de prouver sa position idéologique et son parti pris intellectuel vis-à-vis de la nouvelle situation. Marechera est contre toute restriction et instrumentalisation politique ou sociale de l'art et de l'artiste en général. Concernant la liberté de choix du style littéraire et du sujet, Marechera pense que les choix formels et les préférences artistiques sont des options individuelles et ne doivent pas être soumises exclusivement à un devoir social ou présenter automatiquement une réflexion sur la voix collective et sur l'intérêt public.

Parce qu'il n'a pas adhéré au club des écrivains nationalistes et a insisté pour être une exception, il fut souvent traité de bourgeois occidentalisé. Daniela Volk exprime que « [u]nder the influence of post-modern and postcolonial theories of difference, universal humanism is widely regarded by African literary theorists as a European ideology which promotes European values under the appearance of universality. »²⁴³ Cette analyse correspond à la critique afrocentriste à l'exemple de Chinweizu *et al.*

Parce que ses écrits ne répondent pas aux horizons d'attente de la politique officielle en place et expriment plutôt une aspiration esthétique européenne, il sera condamné. Marechera écrit :

Literature is now seen merely as another instrument of official policy and therefore the writer should not practise art for art's sake or write like Franz

²⁴³ Volk, Daniela. 1999. « "In Search of my True People": Universal Humanism in Marechera's Writing ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 299–312. Ici p. 299.

Kafka or like James Joyce or explore the subconscious of our new society. All that is for European bourgeois literature. And that's why for instance my work is condemned. One of the reasons given by the censorship board [...] was that Dambudzo Marechera is trying to be European, that [his work] has got no relevance to the development of the Zimbabwean nation.²⁴⁴

Il se distancie ainsi du projet de la construction de la nouvelle Nation libre. Les agendas officiels instituent le conformisme idéologique comme engagement intellectuel. Selon Marechera, l'agenda officiel postcolonial délivre une définition très limitée de l'engagement qui nécessite l'efficacité de l'art et l'utilité de l'artiste ainsi que la soumission de celui-ci aux agendas politiques et culturels officiels. Ainsi, Marechera cherche l'alternative, refuse le cadre officiel restreint et choisit la création artistique et l'expression intellectuelle en toute liberté. Marechera explique son devoir artistique en soulignant ses choix libres : « I don't have any specific goals and I've always refused to reduce my outlook to a minimum of tasks or a single task, because I think that can be very limiting. »²⁴⁵

Les impératifs politiques au Zimbabwe dictent la nécessité de l'engagement de l'artiste dans le discours officiel nationaliste – qui selon leur position doit servir sa Nation. En d'autres termes, le critère d'évaluation de la littérature et de l'art réside dans le degré de l'engagement politique, social ou culturel de l'artiste. Ces agendas exigent l'efficacité de l'artiste qui doit jouer un rôle clair et précis pour la société et participer au façonnement d'une « identité nationale ». En effet, l'artiste est obligé de soutenir le discours officiel et ses fins ainsi que de promouvoir une culture nationale – surtout après l'indépendance – pour renforcer le sentiment d'une identité culturelle, entretenir un rapport nuancé envers la culture nationale et dépeindre une identité qui soit en harmonie avec son nouvel entourage par la réactivation de l'héritage des traditions africaines.

Marechera est contre toute programmation politique qu'exige l'agenda culturel et littéraire présentant un plan unique et des thèses pré-formulées. Ceci aboutit assurément à une stagnation de l'art puis à la démission et la marginalisation de l'artiste et de l'homme de lettres – qui resteront en dehors de la sphère de l'idéologie nationaliste.

²⁴⁴ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 39.

²⁴⁵ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 40.

Marechera annonce : « Zimbabwean writers – my own contemporaries – will never dare to write something like *Mindblast*, precisely because there is this heavy emphasis on developing our traditional values. »²⁴⁶

Son écriture, datant de l'ère postcoloniale, est en opposition avec cette orientation littéraire traditionaliste. Quelles sont les raisons de cette position intellectuelle ?

Marechera critique surtout l'approche essentialiste et nationaliste qui voit la culture comme un ensemble statique. Il veut ainsi subvertir le discours officiel avec ses éléments hérités de l'idéologie de la Négritude et du nationalisme culturel et dévoiler la face cachée des nouveaux défis des « *soleils des indépendances* ». Il est conscient du risque d'exposition au « chauvinisme », causé par le nationalisme culturel, il voit que la culture, ainsi que l'identité culturelle, doivent être conçues comme des terrains ouverts et refuse catégoriquement le fait que les artistes soient utilisés à des fins extra-artistiques. De plus, Marechera proteste contre toute instrumentalisation de l'art, dénonce le programme officiel de la littérature de son pays et refuse l'engagement politique et culturel de l'écrivain à cause de ses implications politico-idéologiques. Il affirme :

When culture is emphasized in such a nationalistic way, that can lead to fascism. When in Nazi Germany culture started to be defined in a nationalistic way, [...] it meant intellectuals, painters, writers, lecturers, being persecuted or being assassinated. The union of [writers], like most of the unions here, is seen in the context of the political goals of the government.²⁴⁷

4.12.1.3 Objectif de l'écrivain : liberté d'expression artistique

Influencé par Thomas Mann, Jean-Paul Sartre et Albert Camus, Marechera partage le destin des parias et des exclus. Comme les figures aliénées et héros des romans de Sartre et Camus qui incarnent le mal-être de la société, Marechera exprime son aliénation :

I have been an outsider in my own biography, in my country's history, in the world's terrifying possibilities. It is therefore, quite natural for me to

²⁴⁶ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 39.

²⁴⁷ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 39–40.

respond with the pleasure of familiar horror to that section of European literature which reflects this.²⁴⁸

Cette phrase met en exergue le sentiment de son existence exclue de l'histoire de sa Nation. Ainsi, nous interprétons son repli comme une forme d'exil interne. Il se sent étranger dans son pays et mentionne qu'il est en communauté d'esprit avec les écrivains européens tels que Novalis, Goethe, Schiller, Coleridge, Shelley.

De la même manière, Marechera définit l'écrivain comme un vampire n'ayant qu'un unique devoir – qui n'est autre que le devoir artistique : « The writer is a vampire, drinking blood – his own blood – a winged creature who flies by night, writing his books. »²⁴⁹ Il pense qu'à long terme, en libérant l'art, il se libérera aussi de lui-même.

La conception esthétique de Marechera se rapproche du concept de « *l'art pour l'art* », qui ne perçoit dans celui-ci que des buts esthétiques, à l'instar des surréalistes européens qui refusent l'engagement politique et social. Marechera pense que : « [...] there are no solutions to most of the things people face day after day in life. Death isn't even a solution. »²⁵⁰ L'art, selon ce poète, n'a ni devoir, ni responsabilité. Il est valide en soi.

4.12.1.4 Vision universaliste de la littérature servant de miroir à la condition humaine

Marechera insiste sur le fait que le poète africain partage – par son art – les mêmes aspirations, préoccupations et expériences universelles de la condition humaine avec d'autres poètes et hommes de lettres internationaux. C'est ainsi qu'il prend conscience de l'importance de l'influence venant des autres littératures pour le développement de la littérature africaine. Ces littératures ne présentent non pas une menace, mais des alliées. Marechera a voulu créer, pour la littérature africaine, une place de valeur dans la *Weltliteratur*. Sa biographie intellectuelle et son expérience artistique en attestent indubitablement. Il se considère comme écrivain international. Pour lui, les catégories de race et Nation ne jouent aucun rôle car elles présentent des frontières rigides alors qu'il ne voit, dans le monde littéraire, que le dynamisme. Marechera propose de dépasser les

²⁴⁸ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». p. 102.

²⁴⁹ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». p. 103.

²⁵⁰ « Escape from the House of Hunger ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 40.

notions de littérature européenne et africaine pour annoncer la naissance de la littérature mondiale ; la *Weltliteratur* selon les termes de Goethe qui ne connaît pas de divisions. Veit-Wild confirme cette orientation :

[Marechera] remained an outsider and his writing was denigrated as “un-African,” “western decadence,” and “bourgeois”. His response: “When politicians talk about culture, one had better pack one’s rucksack and run, because it means the beginning of unofficial censorship.”²⁵¹

Le regard de Marechera vis-à-vis de la littérature se rapproche de celui des surréalistes qui refusent toute tentative de limiter le monde littéraire. Marechera introduit un concept humaniste qui se base sur le principe de l’universalité de l’expérience littéraire. Il conçoit la littérature comme *Weltliteratur*, un univers harmonieux qui ignore les frontières. La littérature est anhistorique, agéographique et intemporelle. Elle représente le moment du dépassement et de la transcendance comme chez les surréalistes. Elle doit transcender l’histoire et s’évader du monde réel vers un univers alternatif : un monde où nous pouvons réaliser nos rêves impossibles dans le monde réel. Marechera écrit : « From early in my life I have viewed literature as a unique universe that has no internal divisions. I do not pigeon-hole it by race or language or nation. »²⁵² Son écriture montre assurément ses aspirations en faveur d’un dépassement des dichotomies raciales pour aboutir à l’unification de l’art africain et européen. Marechera met l’accent sur l’universalisme de l’expérience littéraire de certains auteurs africains possédant comme lui une vision cosmopolite du monde, et dépassant les questions exclusivement raciales. On trouve notamment Soyinka, qui le considère comme représentant de la liberté artistique en Afrique. En citant Jorge Louis Borges, Marechera souligne : « The Latin American writer Jorge Louis Borges has said, “It is not necessary to say that the idea of a literature must define itself in terms of its national traits; or that writers must seek themes from their own countries.” »²⁵³ Il découvre qu’il existe dans les littératures, un monde sans contradictions, possédant une base commune, à savoir l’humanisme suprême.

²⁵¹ Veit-Wild. 1999. « Carnival and Hybridity in Marechera and Lesego Rampolokeng ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 93–104. Ici p. 36.

²⁵² Marechera. « The African Writer’s Experience of European Literature ». p. 99.

²⁵³ Marechera. « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time ». p. 108.

Le rapport à la *Weltliteratur* de Marechera se manifeste dans ses poèmes qui illustrent l'orientation de l'auteur qui pense que seule la littérature mondiale existe. Sa définition de la littérature, en tant qu'univers unique, ouvert, dynamique et universel est proche de celle des surréalistes. Ces différentes lectures montrent que dans l'univers littéraire n'existe aucune limite. Pour lui, la littérature est un monde à ne pas diviser et qui ignore les frontières.

4.12.1.5 Image de l'écrivain chez Marechera

Marechera est le produit de l'influence livresque des opus de la *Weltliteratur* traduits en anglais. Ses définitions de la littérature et de l'écrivain reflètent ses aspirations et ses opinions intellectuelles. Veit-Wild lui demande s'il se considère comme un écrivain et intellectuel africain. Il répond à cette question en mettant son point de vue littéraire avant :

I think I am the *doppelgänger* whom, until I appeared, African literature had not yet met. And in this sense I would question anyone calling me an African writer. Either you are a writer or you are not. If you are a writer for a specific nation or a specific race, then fuck you. In other words, the direct international experience of every single living entity is, for me, the inspiration to write.²⁵⁴

Marechera a vécu en Europe et en Afrique et a cherché, dans les deux littératures, des modèles littéraires pour sa création. Dans cet univers, il voit un monde idéal coexistant avec le réel. Marechera ignore les frontières raciales, nationales ou géographiques et proclame sa foi en un humanisme universel. Par conséquent, « [...] Marechera's disavowal of national and racial loyalties »²⁵⁵ présente l'« [...] affirmation of his dedication to universal humanism. »²⁵⁶ Le sentiment de la *non-appartenance* est la métaphore de la désintégration dans son entourage africain. En partant de ce mal-être, Marechera refuse de s'identifier à un pays ou une culture précise, il se considère comme

²⁵⁴ Veit-Wild. « Interview and Discussion with Dambudzo Marechera about *Black Sunlight* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 217–221. Ici p. 221.

²⁵⁵ Volk. 1999. « In Search of my True People ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 299.

²⁵⁶ Volk. 1999. « In Search of my True People ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 299.

un citoyen du monde, possédant des convictions qui dépassent toute frontière géographique.

Sa position originale montre son rapprochement avec la position des surréalistes dans la conception de leur mouvement comme communauté d'esprit et de leur art qui se considère intemporel. A l'instar des surréalistes, ce poète pense en des termes humains qui englobent l'Homme partout dans le monde. Il partage les points de vue des surréalistes et rejette la notion de la littérature africaine pour ne parler que de la littérature mondiale où les frontières arbitraires, divisant le monde des lettres, s'effacent. D'ici, nous comprenons son refus des définitions essentialistes de la culture et de l'art, comme l'explique Daniela Volk :

[...] He was a universalist in that he perceived the world as a whole in which as a consequence of global history there is no discrete reality which remains untouched by other parts of the whole. Humanity therefore shares a common reality although its consequences can be very different for different people.²⁵⁷

Pour atteindre cet objectif, Marechera expérimente les formes et styles littéraires afin de refléter sa philosophie esthétique. Il part en quête d'un médium apte à transmettre sa voix. Marechera assure que son expérimentalisme « [...] was a way of searching for a style. »²⁵⁸

Dans un entretien, Alle Lansu demande à Marechera : « How do you respond to the criticism of being a "European" writer? Do you consider yourself an African writer? » Marechera lui répond : « Frankly, I don't. For me, a writer is a writer. Here we have a deliberate campaign to promote Zimbabwean culture: everyone is talking about it, building it, developing it. »²⁵⁹

Lorsque la culture est déterminée de manière statique et limitée, les intellectuels et artistes, ayant des attitudes hybrides et dynamiques, seront, soit intégrés dans l'agenda officiel, soit condamnés. L'art iconoclaste refusant de se soumettre à des fins pragmatiques rencontrera des obstacles, tels que de la censure par exemple.

²⁵⁷ Volk. 1999. « In Search of my True People ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 300.

²⁵⁸ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 31.

²⁵⁹ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 39.

L'attitude de Marechera envers le patronage intellectuel des prédécesseurs fondateurs de la littérature africaine et de l'héritage culturel africain, est manifestée dans son refus de toute autorité patriarcale et des principes de la tradition littéraire connue, il écrit : « We are refugees fleeing from the excesses of our parents. I have no respect for those who presume to be parents. Tradition, on closer examination, always reveals secrets we prefer to flush down the toilet. »²⁶⁰

4.12.1.6 Poétique contre idéologie : voix artistique individuelle contre devoir collectif

Marechera assure la dimension individuelle de la littérature, et là encore, il témoigne d'une vision surréaliste de l'écriture littéraire qui sert de tremplin à la satisfaction d'un besoin intime. Cet intellectuel différencie un engagement littéraire, en tant que miroir d'une voix collective, de l'écriture littéraire, en tant que réflexion d'une voix privée. Il choisit la voix et les contenus qui lui sont propres sans prendre en considération les exigences politiques. Il s'identifie également aux écrivains rebelles. Cependant, Veit-Wild et Chennells pensent que cet écrivain est politiquement engagé et que ses diverses positions intellectuelles attestent un souffle d'engagement politique et culturel internationaliste, ils argumentent :

Although he was impatient at the label African writer, finding it prescriptive and constraining, Marechera engaged with Africa in everything which he wrote. He raged at the racism of the Rhodesia into which he was born and the arrogance, corruption and self-serving cultural nationalism of so many of Africa's post-independence governments: several essays draw attention to the political dimensions of his work. Above all, essay after essay demonstrate how Marechera's was an art directed towards the healing of society and individuals, both in Africa and throughout the world.²⁶¹

Chez Marechera, il n'existe que l'écrivain internationaliste qui refuse la catégorie trop restreinte de l'écrivain africain. Il est contre une image idéaliste de la littérature africaine et prône la définition d'une littérature ouverte sur les autres cultures et traditions. Pour cette raison, Marechera refuse de faire partie du discours culturel nationaliste des années

²⁶⁰ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». p. 102.

²⁶¹ Veit-Wild & Chennells. 1999. Citation sur la quatrième de la couverture de l'ouvrage *Emerging Perspectives*.

1970 et 1980. On partage volontiers l'opinion de Daniella Volk, qui considère Marechera comme un universaliste qui voit le monde comme son pays et la souffrance comme expérience humaine unique et universelle – même si cette expérience prend des formes diverses.

Veit-Wild assure, pour sa part, que le refus d'appartenir à une Nation précise manifeste la volonté d'assurer sa place d'humaniste non seulement en Afrique mais dans le monde entier – qui est son domicile, car, comme le disent Veit-Wild et Chennells, Marechera « [...] was concerned with [...] constantly widening the horizons of what it meant to be African in this world. »²⁶²

Le refus des opinions eurocentriste et afrocentriste vis-à-vis de la littérature africaine ainsi que le rejet des critères raciaux – aspects majeurs dans la définition d'une littérature – reflète la volonté de Marechera d'unir l'univers littéraire. Son orientation en faveur d'un engagement international est liée à sa fascination pour la littérature mondiale, qui est à l'origine de son engagement littéraire universel.

Le fait de s'inspirer des traditions sociales, intellectuelles, littéraires ou philosophiques de l'Occident n'implique pas automatiquement une européanisation des positions de Marechera. Il a uniquement utilisé des outils et concepts, offerts par l'arsenal littéraire mondial, pour ses propres motivations. L'expérience humaine de la dépravation du ghetto et du combat de survie en exil est la base du nihilisme de son œuvre. Pour cette raison, Veit-Wild et Chennells assurent que l'esprit nihiliste de Marechera est relié à la transformation politique qui a engendré une mutation dans le champ littéraire. La désillusion de l'indépendance et l'amère réalité postcoloniale sont les déclencheurs de ses positions intellectuelles et de son style avant-gardiste d'esprit surréaliste.²⁶³

Marechera est un internationaliste et ne voit, dans la littérature, que l'expression de l'homme et de la condition humaine, qui dépasse le cadre du temps et de l'espace. C'est pourquoi il fut considéré par ses adversaires comme une exception et un écart nihiliste. L'internationalisme de Marechera est considéré, par ses critiques, comme l'occidentalisation de la littérature africaine et donc une autre facette de l'hégémonie et de l'impérialisme culturel européen, imposés à l'Afrique.

²⁶² Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? » p. xix.

²⁶³ Cf. Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? » p. xix.

L'écrivain nigérien Chinua Achebe a essayé de définir l'identité africaine comme une démarcation par rapport aux autres cultures et comme une responsabilité entre les mains de l'écrivain et intellectuel africain qui doit en fixer les bases. Il écrit :

I'm an Ibo writer, because this is my basic culture; Nigerian, African and a writer ... no, black first, then a writer. Each of these identities does call for a certain kind of commitment on my part. I must see what it is to be black ... what does Africa mean to the world? ... There is an identity coming into existence ... Each of these tags has a meaning, and a penalty and a responsibility.²⁶⁴

Marechera montre une opposition vis-à-vis de l'idée d'Achebe qui représente la tradition littéraire de l'engagement politique et culturel dans la littérature africaine. Le regard d'Achebe concernant l'identité culturelle en tant qu'ensemble stable s'oppose au point de vue de Marechera qui refuse tout modèle identitaire *essentialiste*. Veit-Wild pense qu'il incarne un écart dans la tradition littéraire africaine :

Dambudzo Marechera is an outsider. He cannot be included in any of the categories into which modern African literature is currently divided; his writings have nothing in common with the various forms of anti-colonial or anti-neocolonial protest literature; nor can they be interpreted as being an expression of the identity-crisis suffered by an African exiled in Europe.²⁶⁵

Marechera prône, au contraire, un autre engagement plus idiosyncratique, à l'instar du philosophe Friedrich Nietzsche, qui pense, dans *Notes*, que son devoir de philosophe est de déstabiliser les modes de pensées courants.²⁶⁶ Marechera essaie de déstabiliser la manière habituelle de voir les choses et de la subvertir dans ses écrits par des choix stylistiques variés. Il exprime son engagement dans une écriture choquante afin de sauver du sommeil l'esprit du lecteur. Selon Veit-Wild, ce poète incarnerait un

²⁶⁴ Appiah, Kwame Anthony. 1993. *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford University Press. pp. 73–74.

²⁶⁵ Veit-Wild. « Words as Bullets: The Writings of Dambudzo Marechera ». In *Zambezia*, Harare: 14, 2, 1987. pp. 113–120. Ici p. 113.

²⁶⁶ Cf. Wylie, Dan. 1999. « Taking Resentment for Wisdom: A Posthumous Conversation Between Marechera, HH. Brettel and George Grosz ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 315–332. Ici p. 321.

catalyseur dont le but serait de forger un nouvel Homme apte à réfléchir et critiquer les idéologies courantes.²⁶⁷

Sa vision cosmopolite et ses idées anarchistes ne coïncident pas avec le nouveau contexte du Zimbabwe libre. Pour cette raison, il est décrit comme un bourgeois car ses idées sont en contradiction avec l'esprit idéologique dominant dans son pays, comme le décrit Rix ; il est agent de réorientation, de rééducation mentale et réintégration sociale : « [...] honest citizens only think what they are told. »²⁶⁸

Néanmoins, Marechera traitait les problèmes de sa Nation à l'aide d'un style novateur et expérimental. Ce poète admet que son art n'est que le porte-parole de sa voix privée et de son existence. Son expérience artistique et sa création littéraire sont le miroir de son *dasein*. Il mentionne dans le chapitre « Exile at Home » extrait de l'ouvrage *An Articulate Anger* : « In my writing I concentrate basically on what my own eyes see and how my own experience works, what I see into what is meaningful to myself. »²⁶⁹

Selon lui, l'écriture littéraire, authentique, est subversive, anticonformiste et dépasse le réalisme conventionnel. Parce qu'elle doit permettre de maintenir chez l'intellectuel une vision universaliste, cette écriture doit manifester une révolte contre l'ordre du monde, contre les perceptions et les approches familières de la réalité. Nous remarquons l'héritage de l'esprit surréaliste dans ces positions. D'une manière sûre, Marechera a toujours refusé de devenir, selon ses propres termes, membre du « club secret des adultes ». Il a voulu conserver son esprit iconoclaste et insurgé contre le monde rationnel en célébrant le royaume de l'enfance, de l'imaginaire et de l'inconscient. Il insiste toujours sur son refus de remodeler son rôle d'écrivain – dont la conversation entre Buddy et le chat géant Rix présente un indice clair.

Marechera dénonce également les valeurs communes. Sur le plan intellectuel, Marechera essaie de subvertir l'image usée et familière de l'écrivain africain ayant le rôle de moraliste et d'enseignant pour sa société. Il reproche aux écrivains africains des

²⁶⁷ Cf. Veit-Wild. « Words as Bullets: The Writings of Dambudzo Marechera ». In *Zambezia*, Harare: 14, 2, 1987. pp. 113–120. Ici p. 113.

²⁶⁸ Marechera. 1984. « Grimknife Jr's Story ». In Marechera. *Mindblast*. p. 45.

²⁶⁹ Marechera *et al.* 1988. *An Articulate Anger*. Dambudzo Marechera: 1952–87. Sydney: Dangaroo Press. p. 37

années 1980 de mettre leur talent au service d'une image démodée de l'Afrique servant seulement l'entreprise du pouvoir en place.

Lorsqu'il rentre au Zimbabwe en 1982, après plusieurs années passées à Londres, la nouvelle élite du pays lui demande d'adopter une écriture littéraire coïncidant avec les réalités africaines. On lui demande en quelque sorte de faire une « littérature d'Etat ». Marechera refuse le projet et sera ainsi mis à part par ses contemporains. Veit-Wild explique ce point de la manière suivante :

In African writing throughout the last two decades there have been numerous debates on the role of the African writer. Some prominent authors like Chinua Achebe or Ngugi wa Thiong'o see the writer as a teacher, emphasizing the social responsibility of the writer and his task to support the struggles of the oppressed. This school of writers believes in the strength of the people, of the masses, to fight for freedom, justice, social equality, etc. Other writers like Wole Soyinka or Aye Kwei Armah are well-known representatives of a more individualistic approach; they question human society fundamentally and demysticize the African personality.²⁷⁰

L'engagement sera défini dans un sens limité au Zimbabwe. Il fut seulement l'équivalent de la soumission de l'intellectuel au discours officiel et aux agendas idéologiques collectifs. Marechera transcende les devoirs imposés et se déclare apôtre du moi et porte-parole de sa voix privée. De la même manière, le surréalisme a déclaré son indépendance contre le communisme pendant la première moitié du XXe siècle qui essaye d'imposer des dictats d'ordre politique sur la production artistique.

La littérature, pour Marechera, se comprend comme un déclencheur, un moyen d'évoluer pour soi et pour les autres. En choquant le lecteur, Marechera espère le pousser à développer d'autres circulations de sens. Cette provocation contribue de même à dévoiler l'hypocrisie sociale et la double morale de la société bourgeoise. Ce poète est le fruit de la vision postmoderniste dans l'art et la littérature. La recherche du plaisir et le mode de vie bohémien sont combinés à un dédain du collectivisme. Pour Marechera, l'écriture littéraire vraie n'est pas liée à des motivations politiques. Pourquoi cette méfiance à l'égard des perspectives collectives et ce refus de s'engager politiquement ?

Le fait de trahir la voix individuelle et la soumission à une orientation extra-artistique d'ordre politique ou idéologique mène automatiquement au contrôle de l'itinéraire

²⁷⁰ Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry*. p. 26.

artistique et de la création. Pour cette raison, nous remarquons chez Marechera une méfiance et une perte de foi dans le domaine politique. Il refuse les perspectives collectives, le nationalisme et les fléaux des discours superficiels officiels. Son opposition à toute finalité utile de l'art l'associe aux idées des surréalistes qui refusent le primat du politique sur l'esthétique et assurent l'image de l'artiste comme un être internationaliste et humaniste. De la même manière, Marechera considère la littérature comme un monde unique ignorant toute catégorie restrictive.

Il emploie un imaginaire original à l'instar de l'enfant terrible Rimbaud afin de choquer la bourgeoisie et ses valeurs. La littérature doit résister à toute tentative de limitation, ce qui représente un élément central dans sa conception de la littérature. Pour lui, elle n'est authentique que dans la mesure où elle s'oppose radicalement aux forces de la grande machine sociale. Les ouvrages *Mindblast* et *Scrapiron Blues* contiennent des textes explicitement surréalistes. Cette écriture participe, par le biais de techniques littéraires telles que l'écriture automatique, à l'interrogation des principes de l'homme socialisé. L'art de Marechera ne s'épanouit que dans la destruction des anciennes idéologies familières démodées. Dans sa poésie, ainsi que dans ses récits – par la mise en scène des archétypes isolés – Marechera essaie de subvertir les bases du corps social et refuse de jouer le rôle du *grand écrivain* d'Etat qu'on attend de lui. Malgré son engagement politique et social à travers la critique féroce contenue dans ses poèmes, le poète reste fier de son individualisme et de son esprit iconoclaste et anarchique. Marechera pense que le devoir de l'écrivain, dans une société en transformation permanente, est d'être honnête envers soi-même. Une lecture profonde de l'œuvre maréchérienne montre que l'importance de l'auteur réside dans son interrogation fréquente et dans la modification des certitudes concernant les notions statiques et concepts figés, tels que l'identité, la Négritude, le nationalisme culturel et l'engagement littéraire et politique de l'écrivain africain.

4.12.1.7 Engagement contre désengagement : de quel engagement s'agit-il selon Marechera ?

Nous trouvons certes des définitions différentes de l'engagement littéraire mais nous pensons qu'un artiste dit *engagé* utilise l'art comme un instrument dans une quête extra-artistique. Il existe des raisons et des circonstances variées qui peuvent amener un artiste

à s'engager – ce qui implique de prendre position face aux drames de son temps et de mettre son art au service d'une cause. S'engager, c'est participer activement à la défense d'une cause et se mettre au service de la collectivité, quels qu'en soient les risques. Lorsqu'un artiste s'engage, il peut le faire soit à travers son activisme politique et civil soit, par le biais de son œuvre artistique. Ainsi, il peut exprimer sa pensée pour éclairer les autres et les inciter à l'action. De nombreux poètes ont pratiqué ce double engagement, citons par exemple le poète sud-africain Breyten Breytenbach ou encore le philosophe Jean-Paul Sartre. L'engagement en littérature est généralement provoqué par des circonstances dramatiques, telles que les guerres civiles, les conflits, les révolutions ou les crises. Sartre est le premier qui a introduit le concept de *littérature engagée* dans la critique littéraire. Cette conception est définie en 1945, dans le cadre de l'existentialisme, pour désigner la poésie politiquement engagée. Nous désignons, par la notion d'engagement, toute forme d'engagement social, littéraire, intellectuel, politique et culturel. Marechera confirme son engagement littéraire par ses écrits.

Marechera voit l'engagement politique de l'écrivain comme un devoir imposé par une voix collective qui s'oppose au désengagement, qu'il désigne comme un choix personnel qui sert l'individu. Il lance un appel pour le changement des paradigmes dans la littérature africaine en déterminant son rôle d'écrivain comme catalyseur essayant de choquer le public pour le rééduquer. Lansu lui demande : « In this way I think you are very engaged. You feel very responsible for what's going on and express it in your own way? » Marechera précise son rôle d'écrivain en soulignant : « Of course. But I see my responsibility as a writer not so much to society but to my voice. »²⁷¹

Le style littéraire de Marechera est transformé après la publication de son opus *The House of Hunger* et *Black Sunlight*, où nous notons la présence d'idées réalistes naturalistes de ses prédécesseurs, dans le contexte de l'engagement politique des écrivains pour contribuer à la libération de leurs confrères du colonialisme. Son écriture a connu plus tard avec le recueil *Mindblast* un changement stylistique reflétant le changement du paysage politique et le passage de Marechera de la lutte anticoloniale à une prise de distance vis-à-vis de la scène postcoloniale et à une métamorphose de sa philosophie esthétique. Il voit la naissance d'un nouveau style littéraire comme une

²⁷¹ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 41.

réponse artistique au changement de son pays. Marechera écrit : « The writer has no duty, no responsibilities, other than to his art. Art is higher than reality. »²⁷²

Le désenchantement existentiel n'est plus celui causé par le colonialisme européen mais a cette fois-ci une origine africaine. La scène sociale et politique postcoloniale est la cible d'une attaque féroce de la part de Marechera. Avant l'indépendance, l'objectif était clair, « [it] was to fight racism and obtain independence. »²⁷³ Après l'indépendance, l'écriture de l'auteur cherche à dépeindre les travers de la nouvelle Nation indépendante.

4.12.1.8 Le désengagement : dernier abri de la voix intime face à la réalité postcoloniale et au collectif

Dès que la place de l'écrivain n'est plus sûre, Marechera choisit consciemment de se replier sur lui-même, son dernier abri face à la situation postcoloniale difficile. Nous remarquons dans cette attitude une analogie avec le surréalisme européen et sa rupture avec le communisme émergent, qui voulait uniformiser l'art. Les artistes surréalistes et dadaïstes, jugés inutiles et servant à peine la cause politique, seront l'objet de critiques provenant de J-P. Sartre et Tristan Tzara.

Le contexte historique du nationalisme culturel, de l'engagement littéraire politique et du militantisme nationaliste est évidemment hostile à l'écriture dense, nihiliste et hermétique. Comment Marechera va-t-il légitimer son « désengagement » dans un contexte chargé d'engagements politiques et culturels de la part de l'homme de lettres ?

Ce contexte nationaliste, marqué par l'euphorie de l'indépendance, demande un optimisme positif de la part de l'écrivain et appelle l'homme de lettres à confirmer son appartenance et à affirmer son alliance avec la Nation. Une écriture personnelle et individuelle attestant d'une écriture postmoderniste dense et hermétique à affinité européenne bourgeoise est inconcevable dans ce contexte historique spécifique. Plus tard, ses œuvres seront reçues différemment, il devint une icône, une figure reconnue par plusieurs jeunes écrivains et intellectuels zimbabwéens et africains.

²⁷² Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». p. 103.

²⁷³ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 38.

Le choix de sa préoccupation pour sa « cage idiosyncratique » montre le désir du poète de vouloir fouiller dans les profondeurs de son être et trouver les maux de l'humanité en soi. Marechera écrit :

If I am a committed writer, that's what I am committed to. A vision like that transcends any political programme. This is one of the difficulties I have in writing because here in Zimbabwe people try to analyse everything from the particular contemporary political view.²⁷⁴

Selon lui, le fait de vivre dans une société *anormale* peut être uniquement reflété par une expression artistique anormale. L'étrange, le grotesque et l'absurde sont ainsi de nouveaux concepts introduits dans la littérature africaine. Étrangetés et anormalités suscitent des expressions artistiques similaires qui sont des répliques à des conditions de vie précaires et à une réalité anormale. Il existe une similitude entre sa poésie et ses récits, car nous remarquons la présence du subconscient et ses reflets à travers diverses techniques d'écriture telles que l'automatisme. La poésie maréchérienne manifeste souvent un esprit anarchiste et surréaliste et présente un penchant pour l'individualisme, l'asociabilité et l'anticonformisme mais aussi l'anti-collectivisme, la haine des entreprises sociales et le recul délibéré face aux programmes politiques officiels.

Concernant l'engagement, Marechera pense que le sien, à la fois intellectuel et artistique, est plutôt individuel et il croit en la primauté de l'expérience esthétique sur le diktat politique et en l'indépendance des choix formels et thématiques. Il croit en la liberté de transcender les causes politiques et sociales dans son écriture. A ses yeux, l'engagement est universel comme la littérature est mondiale. Ainsi, il cherche des formes et des styles littéraires aptes à refléter la similarité et l'unicité de la condition humaine où l'imaginaire et le fantastique se retrouvent être des alliés aidant à atteindre cet objectif.

Pour Marechera, l'oppression est aussi une expérience universelle de l'humanité même si elle possède des manifestations spécifiques et historiques. Il trouve dans la célébration de l'imaginaire une subversion des formes de pensées conventionnelles et refuse l'ensemble des discours idéologiques officiels pré-formulés. Robert Muponde ajoute : « [F]or Marechera, social texts are to be interrogated and not worshipped.

²⁷⁴ « Escape from the House of Hunger ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 42.

Words are to be subverted, recreated, and primed with new meanings. Words are tools for social banditry. »²⁷⁵

Un élément majeur appartenant à l'esprit nouveau du collectivisme nationaliste africain est la dissolution de l'individu dans le groupe et, par la suite, l'effacement de toute dimension individuelle de sa personnalité. La création artistique chez Marechera sert de refus aux exigences conformistes, selon Muponde «[c]reation, for Marechera, is always a gesture of refusal, a riposte that slides the blade between the ribs of social structures. »²⁷⁶

Comment Marechera justifie-t-il son rejet de l'engagement politique et culturel ? Le refus de Marechera de l'engagement politique de la littérature est lié à l'histoire littéraire de son pays et le rôle qu'a joué la littérature pendant l'ère coloniale au Zimbabwe. Pendant le règne du régime colonial, après l'établissement de l'UDI (*Unilateral Declaration of Independence*) en 1965, Ian Smith a créé délibérément « the Rhodesia Literature Bureau » afin de promouvoir une littérature locale d'expression Ndebele et Shona. Cette littérature sera utilisée dans les écoles pour maintenir le *statu quo* de supériorité du colon et d'infériorité du colonisé. L'idée était de perpétuer et de maintenir les structures coloniales pour le bien-être et le *confort* des Noirs, justifiant ainsi le colonialisme en tant que mission civilisatrice. Ici, il s'agit d'une littérature de propagande qui sert les intérêts spécifiques et politiques de l'idéologie coloniale.²⁷⁷ Nous remarquons un usage similaire après l'indépendance. On demande à l'écrivain de promouvoir et aider à réaliser les objectifs politiques et culturels du nouveau régime postcolonial. Mais Marechera reste méfiant envers tout essai d'instrumentalisation de la littérature. Parce que non-conforme aux règles et aux idées courantes, les éditeurs refuseront de publier ses livres.

La suspicion de Marechera à l'égard de l'usage finaliste de la littérature par les acteurs politiques a certes des raisons objectives et philosophiques. L'administration coloniale du règne raciste d'Ian Smith a voulu promouvoir le dit « nativisme », qui encourage une sorte de littérature indigène dans laquelle les écrivains étaient des agents

²⁷⁵ Muponde, Robert. 1999. « Reconstructing Childhood: Social Banditry in Marechera's Children's Stories ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 253–263. Ici p. 255.

²⁷⁶ Muponde. 1999. « Reconstructing Childhood ». p. 254.

²⁷⁷ Cf. « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 38.

employés à des fins politiques de propagande.²⁷⁸ Le colonialisme prétend aider la civilisation et essayer de « *civiliser* » le dit primitif indigène en lui offrant une littérature dans ses langues locales. Mais au contraire, nous trouvons une autre littérature politiquement engagée écrite en anglais, comme nous l'avons expliqué auparavant.

Marechera a appris de l'histoire coloniale de la Rhodésie que tout engagement politique de l'art le disqualifie. Par conséquent, il choisit ses propres leitmotifs, sans accepter les diktats imposés par les discours idéologiques. Sur ce point, il est proche des surréalistes qui refusent toute intervention de nature politique et proclament le primat de l'art sur les causes extra-artistiques.

Le devoir imposé à l'intellectuel au Zimbabwe post-indépendant est semblable à celui imposé pendant le régime de la Rhodésie. Les politiques coloniale et postcoloniale ont essayé de donner à l'art une fonction, à savoir : produire des discours extra-artistiques servant le discours politique. L'usage de l'art, ajusté aux programmes officiels, est refusé par Marechera. Ce poète se distancie, pour des raisons artistiques et philosophiques, de toute sorte d'engagement littéraire ou politique en tant qu'option ou choix idéologiques.

La littérature, aux yeux des politiciens, doit contribuer au développement des Nations et à l'effort progressif. Sa pertinence est mesurée par le degré de son engagement. Si elle ne remplit pas ce devoir, elle sera discréditée et l'écrivain sera condamné. Marechera n'apprécie pas les règles qui fixent le rôle de l'écrivain africain et surtout zimbabwéen et qui lui imposent de contribuer à la promotion de la culture zimbabwéenne. Marechera se distancie des agendas politiques au moment des euphories triomphales de l'indépendance. Il envisage l'engagement provisoirement, il avoue :

In this sense, all nationalism always frightens me, because it means that the products of your own mind are now being segregated into official and unofficial categories, and that only the officially admired works must be seen. All the other work we must hide or tear up. Officially there is no policy for literature. There is no law which says you can't write about this or about that. But there is a heavy political atmosphere whereby every writer is aware of the national programme which unofficially does not

²⁷⁸ Cf. « *Escape from the House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 38.

allow certain things. So you have a situation where writers are censoring themselves very heavily.²⁷⁹

Dan Wylie reconnaît une similitude entre Marechera et l'écriture de George Grosz dans son article intitulé « Taking Resentment for Wisdom », qui sert d'épilogue à l'ouvrage *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* (1999) et qui traite du problème de l'interprétation littéraire de Marechera dans une conversation posthume. Il affirme que la place de Marechera dans la littérature mondiale ne peut être décidée que lorsque la critique littéraire examine les choix formels que l'écrivain a mis en jeu. Il dépasse ainsi les sentiers battus de la critique littéraire qui se concentre sur les contenus politiques de son œuvre, Veit-Wild et Chennells argumentent :

Wylie uses a remark of Grosz to make the profound comment that what Marechera's work requires is not a criticism that shows how far his writing either served or failed to serve a Zimbabwean national literature. Marechera's place in world literature will be assured only if it is accorded a criticism which is rigorously alert to the formal elements of narrative or poem: "Dambudzo made choices; it is criticism's job to delineate the consequences of those formal choices." Marechera's reputation can flourish only if it is subject to a criticism which is willing "to match the heteroglossal complexity of the poems themselves." Those who praise his work for the elements of political protest they find in it are, in Grosz's words, taking "resentment for wisdom".²⁸⁰

Le cadre idéologique général, dans lequel Marechera a vécu, fut marqué par un esprit culturel nationaliste prônant la lutte anticoloniale. Après l'indépendance, il y a eu un effort pour créer une nouvelle réalité africaine et un projet de promotion de la culture nationale. Cet artiste reste consciemment en dehors de l'entreprise nationaliste du projet postcolonial, il préfère plutôt le désengagement et choisit la voix individuelle qui sera porte-parole de son monde intime.

On note l'influence de certains écrivains africains sur son parcours intellectuel, tels que Wole Soyinka, qui imprègnent son évolution artistique.

Marechera explique qu'il existe deux grandes orientations concernant l'engagement littéraire en Afrique sub-saharienne : une première orientation littéraire fortement marquée par un engagement culturel et politique et une autre, caractérisée par

²⁷⁹ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 39.

²⁸⁰ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? » p. xviii.

l'introspection. Il confesse être partisan de la seconde voie en délivrant deux formes d'engagement dans la poésie africaine :

Poetic commitment works in two ways. On the one side, exposure of the individual's thought is a commitment to one's total individuality; on the other, exposure to social, political causes comes from a different kind of commitment which is outside yourself. As far as African poetry is concerned, especially up to the Second World War, up to 1945, you had people like David Diop whose poetry derives its strength from being totally anti-colonial. Such poetry derives its strength from the force of the message. So the message becomes the poem, and if you apply the usual literary criticism, you will end up saying that this is just a political platform and not articulate poetry.²⁸¹

Marechera se sent responsable de ce qui se déroule autour de lui, cependant il veut l'exprimer à sa manière. L'engagement est pour lui une cause privée, pour cela, il ne voit aucun devoir collectif mais plutôt un devoir intime et personnel. La voix idiosyncratique de Marechera ne reflète pas seulement sa cage individualiste mais montre, d'une manière originale, une autre manière de voir les choses et de les traiter. Dans son désengagement, Marechera introduit une autre perspective de l'engagement. L'un passe à travers l'autre et complète l'autre. Veit-Wild approuve l'esprit engagé de Marechera en argumentant dans *Patterns of Poetry in Zimbabwe* :

Even an extreme individualist like Marechera, often reproached for obscure writing or cultivating art for art's sake, living at the margin of society, must be recognized as a committed artist: committed to his work, committed to the truth he is aiming at, committed to the individualism he tries to uphold and to defend against a state, any state he feels oppressed and controlled by. This attitude might be wholesome for a society still uncertain of the right way to go expressed by a voice which should not be missed in Zimbabwe today.²⁸²

4.12.1.9 Engagement social et politique à travers une voix intime et une démarche introspective

Marechera ne nie pas le fait que son écriture soit engagée, mais il admet que son engagement est une autre manière individuelle et une perspective unique de voir les choses et de faire émerger ses positions intellectuelles. Sa manière originale de traiter les

²⁸¹ Re-edited interview with Veit-Wild, December 1984. « Dambudzo Marechera Speaks About Poetry ». In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. pp. 209–217. Ici p. 211.

²⁸² Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry in Zimbabwe*. pp. 26–27.

questions d'intérêts collectifs est très distincte. Ceci n'implique pas automatiquement le fait qu'il soit désengagé ; il est engagé mais différemment de ses contemporains et non-conforme aux demandes officielles. Une lecture approfondie de son écriture montre que sa production littéraire contient maintes traces de l'engagement social et politique. Chaque individu ne peut pas aimer la patrie ou la Nation de la même façon, et nous ne pouvons pas exprimer cet amour de la même manière. Il est, comme l'assure Vambe, patriote mais à sa manière, il est un homme de lettres distingué, engagé politiquement et socialement mais avec ses propres règles, messages et perspectives. Dans son chapitre « Marechera's Wordhorde and the Scrapiron of War », extrait de l'ouvrage *Versions of Zimbabwe: New Approaches to Literature and Culture*, Annie Gagiano affirme l'engagement littéraire de Marechera pour les causes de sa patrie : « The poetry collected in [*Cemetery of Mind*] ... gives clearer utterance to his Zimbabwean loyalty (as distinct from narrowly understood nationalism, or patriotism) than in most of his prose works. »²⁸³

Marechera explique sa conception poétique en écrivant que l'art vrai dépasse la réalité. Le poète a la fonction d'un voyant, dont les thèmes sont humanistes, transcendent le moment historique et touchent les aspirations de l'humain atemporel. Il cite le cas de poètes tels que Zimunya et David Diop, dont la poésie est imprégnée de l'engagement politique et de la lutte anticoloniale, et Okot p'Bitek et Mungoshi, poètes d'expression libre. Il dit :

I see the invisible poet opposed to the visible poet. The vacuum he leaves behind should act as an explosion on the sensibility, the mind and the imagination. Examples of the invisible poet are Soyinka and Okigbo; examples of the visible poet are Zimunya and David Diop. Poetry means to reconstruct the world in one's head every morning again. Okot p'Bitek, Nortje and Mungoshi demonstrate that in their poems. Mungoshi's poems have a microscopic effect which enlarges (like Nathalie Sarraute); Zimunya never achieves this effect.²⁸⁴

Marechera délivre sa conception poétique qui part du principe de la reconstruction du monde chaque jour. On peut interpréter cette idée comme notion principale opératrice

²⁸³ Gagiano, Annie. 2005. « Marechera's Wordhorde and the Scrapiron of War ». In Muponde, Robert & Ranka Primorac. (Eds.). *Versions of Zimbabwe: New Approaches to Literature and Culture*. (Eds.) Harare: Weaver Press. pp. 41–54. Ici p. 43.

²⁸⁴ Re-edited interview with Veit-Wild, December 1984. « Dambudzo Marechera Speaks About Poetry ». In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. pp. 209–217. Ici pp. 211–212.

dans son écriture poétique qui met en exergue l'innovation et le renouveau continu de l'esprit humain et la révision des convictions et perceptions familières du monde comme pré-conditions à la libre création artistique.

Marechera oppose le discours littéraire humaniste au discours artistique nationaliste. Il est convaincu que l'inspiration poétique ne doit pas être automatiquement de nature politique, sociale ou culturelle pour qu'un poème soit qualifié d'engagé. Il existe une autre sorte d'engagement, que nous pouvons nommer engagement universel, visant le mieux-être pour l'humanité et dont la condition humaine sera la source d'inspiration, l'objet et le message du poème. Marechera croit que la misère et la souffrance sont uniques et partout les mêmes. A la place des dichotomies raciales, Marechera parle au nom de la condition humaine ce qui montre sa vision humaniste de la poésie, comme Edward Said qui lance un appel vers la fin de sa vie, pour arrêter de parler au nom de l'Ouest contre le reste et de commencer à parler au nom d'une humanité unique. Marechera affirme son engagement universel pour la condition humaine en disant :

« One has to use certain techniques, certain concentrated even visionary apprehensions of reality in order to convince the reader that the suffering is unique and meaningful and, at the same time, a universal expression of life. »²⁸⁵

Il est contre l'usage de l'image africaine traditionaliste servant à promouvoir des intérêts politiques nationalistes. Marechera voit la littérature comme un espace ouvert à toute forme d'influences et d'échanges différents. Il est contre les positions eurocentristes et afro-centristes, essayant d'isoler cette littérature et de l'écarter de l'orbe internationaliste. Marechera n'est pas le seul à adopter cette position mais fait partie d'une lignée d'écrivains et intellectuels africains tels que Wole Soyinka, Sembène Ousmane et Ezekiel Mphahlele, qui ont attaqué cette approche essentialiste et ont condamné les définitions statiques de l'école de la Négritude et du nationalisme culturel. Ainsi, il refuse de servir les hommes politiques dans leurs objectifs et reste suspicieux à l'égard des représentants de l'ordre postcolonial.

Marechera a vécu et a pensé d'une manière universelle. On comprend son recul à l'égard des causes singulières ou particulières et son engagement mondial se manifeste dans son choix pour des causes universelles qu'il traite dans son œuvre. L'art commence

²⁸⁵ Re-edited interview with Veit-Wild, December 1984. « Dambudzo Marechera Speaks About Poetry ». In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. pp. 209–217. Ici p. 211.

chez lui avec le dépassement des frontières et le dialogue avec les autres littératures, en tant que base de création artistique. Il voit le monde de la littérature comme un monde unique.

On confirme la dimension de l'engagement politique, existant dans la poésie de Marechera, notée également par McLoughlin qui assure que certains poèmes sont marqués par les idées d'un engagement politique clair. Mais pour préciser, Marechera refuse catégoriquement de servir des objectifs politiques qui lui sont imposés. Il est contre les emplois sociaux, politiques, culturels et idéologiques de l'art. McLoughlin pense que Marechera s'est servi de la poésie comme d'une « arme miraculeuse » dans son engagement politique polyvalent, il écrit :

Amidst the controversy over Marechera as public and literary rebel, what often goes unnoticed is that Marechera writes a resistance poetry of an unusual kind. This is not to say he does not target more familiar scourges of African history – colonialism, neo-colonialism, and racial prejudice. He goes well beyond these. The poetry is radically aggressive towards presuppositions or expectations. These Marechera regards as an infringement of his liberty to think, write or behave otherwise. His poetry is also strongly affirmative, more often indirectly than directly. It affirms for example the necessity of poetry as the medium through which the helplessness of silence finds a voice. Everyone has a voice (“Voices – yours, mine, theirs, everyone’s voice!”), but not everyone dares to use it. He admired fellow writers who spoke out and would not “suffer in silence”. He went on to say, “If only writers here [Zimbabwe] would know that they have rights.” In this sense Marechera’s is poetry of the oppressed, though not in the narrow political sense of various collectives such as class or gender. That voice is a voice of yearning for liberation, not the political liberation so often delivered in a well established ideological discourse, but liberation of the individual person from silence. The voice yearns for personal integrity, or a relationship, or release, or a life and a society free from prejudices – be they social, racial, political, or ideological – welcoming to self-knowledge, intolerant of hypocrisy. Poetry is his only weapon against the forces denying such goals, what he calls “THEM”.²⁸⁶

Marechera n'est pas contre l'engagement en soi mais contre une forme imposée par une idéologie. S'il utilise comme Césaire la poésie comme moyen offensif, Marechera penche en faveur d'une définition plus ouverte de la notion de l'engagement dans la littérature. Toute production littéraire peut être engagée et les formes en sont multiples.

²⁸⁶ McLoughlin, T.O. 1999. « Resistance and Affirmation: Marechera's "My Arms Vanished Mountains" ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 137–150. Ici p. 138.

Dans le cadre même du désengagement, nous pouvons trouver un engagement chez chaque poète. En partant de la thèse du Sud-Africain Ezekiel Mphahlele chaque écrivain ou homme de lettres est engagé, quelle que soit la cause. La raison d'être de l'écriture littéraire de Marechera réside dans l'arrière-plan littéraire mondial et la réalité postcoloniale sociale et politique. Marechera dénonce, par une forte conscience politique, les injustices du régime raciste de Rhodésie, les inégalités sociales, les aspirations matérialistes, les machiavélismes de la nouvelle classe des élites de la société postcoloniale ainsi que les injustices partout dans le monde. Nous pensons volontiers comme Veit-Wild, qui confirme le caractère multiple de l'engagement littéraire et politique de l'artiste. Veit-Wild écrit, à l'instar de Mphahlele :

What I find important to point out [...] is that it would be wrong to say that one writer is less committed than another. Of course, there can be very different kinds of commitment. As Ezekiel Mphahlele puts it: "Every writer is committed to something beyond his art, to a statement of value not purely aesthetic, to a criticism of life". Or Donatus I. Nwoga: "The concept of commitment must therefore be released from its enchainment to public themes and expanded to be conterminous with the concept of significance, with the search for, and expression of, human values in public and private consciousness and life. Commitment then becomes a factor of sensitivity of the poetic consciousness to the environment and life at all levels within the society of the poet."²⁸⁷

La tradition poétique écrite en langue anglaise au Zimbabwe a toujours cherché, en s'engageant très tôt dans une voie militante, à dénoncer la misère sociale et économique sous le régime raciste puis est devenue, avec Marechera, un médium de critique du nouveau contexte postcolonial. Comment peut-on exprimer les problèmes de la communauté en utilisant une voix personnelle ?

Cette approche collective de la poésie comme porte-parole du *nous* n'a pas vraiment favorisé l'émergence de voix poétiques individuelles, qui étaient souvent regardées avec suspicion. La poésie reste, dans une certaine mesure, prisonnière de son devoir didactique. Le rôle assigné à la littérature militante et engagée condamne toute conception d'une poésie avant-gardiste. Marechera charge sa poésie d'une dimension personnelle par des questionnements collectifs. La poésie est, selon lui, « une tentative de l'individu à devenir invisible » mais avec une invisibilité qui illumine les choses de

²⁸⁷ Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry in Zimbabwe*. p. 26

l'intérieur et les fait irradier. Cette poésie, rare en Afrique, est toujours traitée de « bourgeoise ». Et pourtant Marechera cite des poètes de l'invisible – Soyinka, Okigbo, Mungoshi et Okot P'Bitek – preuves de réelles réussites littéraires. Ces auteurs diffèrent à peine de lui dans leurs thématiques et conceptions poétiques.

L'engagement politique et social présente l'arrière-plan de la création poétique de Marechera qui affirme que les définitions de celui-ci varient d'un poète à un autre. « It remains for the critic to ask: How does the writer convey his or her message; in which literary garment does his or her commitment present itself. »²⁸⁸

Le dadaïsme et le surréalisme délivrent des concepts artistiques et techniques d'écriture littéraire qui peuvent mettre en œuvre son engagement et ses messages chargés de critique sociale, politique et culturelle.

4.13 Introduction à la poésie de Marechera et similitudes avec le surréalisme européen

Dans ce sous-chapitre nous mettrons en exergue la poésie de Marechera et ses ressemblances avec les concepts poétiques et philosophiques surréalistes. On essaiera de répondre aux questions suivantes, à savoir : quels sont les éléments qui rapprochent Marechera du surréalisme européen ? Quelles similitudes existe-t-il sur le plan thématique et formel entre l'écriture de Marechera et le surréalisme européen ? Quels sont la nature de l'orientation surréaliste et les leitmotivs de cet auteur ? Quels points communs Marechera partage-t-il avec les concepts poétiques et philosophiques ainsi qu'avec les thématiques surréalistes ? Quels sont les objectifs qui résident derrière le choix de l'utilisation des modes d'écriture surréaliste ? Quels sont les éléments et les échos surréalistes explicites ou implicites existant dans la conception poétique et philosophique marécherienne ? Quel est le but de cet auteur lorsqu'il emploie le surréalisme dans sa création artistique et en particulier sous sa forme poétique ?

Ce sous-chapitre essaie de mettre à jour les analogies existantes entre les grands traits de la poésie surréaliste et les orientations esthétiques de Marechera. Parallèlement, nous porterons notre attention sur les similarités entre le contexte historique de

²⁸⁸ Veit-Wild. 1988. « Introductory Essay ». In Veit-Wild. *Patterns of Poetry in Zimbabwe*. p. 27.

l'émergence du mouvement surréaliste en Europe et le contexte postcolonial de la production littéraire au Zimbabwe. De plus, nous soulignerons l'usage surréaliste de la langue anglaise chez Marechera et ses enjeux, pour finir, en mettant en exergue l'ensemble des thématiques d'orientation surréaliste dans son œuvre.

4.13.1 Justification pour le choix littéraire de nature surréaliste et les objectifs à atteindre

Le choix de l'approche surréaliste par le poète zimbabwéen se justifie par le fait qu'il utilise l'arsenal de la littérature européenne comme fenêtre, à travers laquelle il contemple le monde de manière originale. De fait, il veut moderniser la société et ses modes de pensées superficiels. Des questions se posent alors : quelles sont les justifications et les objectifs du choix artistique surréaliste ? Quelles sont les implications et raisons idéologiques de l'usage surréaliste dans son écriture littéraire ?

4.13.1.1 Rapports entre le contexte historique et le mode d'écriture littéraire imprégné par le surréalisme

Nous pensons que le mode d'écriture littéraire de Marechera est en rapport avec le contexte historique dont il est issu. La situation socio-politique de la post-indépendance du Zimbabwe contribue au choix délibéré par Marechera de certaines techniques d'écriture surréalistes. Après son retour d'Europe, on remarque diverses raisons qui le mènent à faire ses choix littéraires et à provoquer de profonds changements dans sa production littéraire. Ce poète essaie de refléter la situation du Zimbabwe par le biais d'une écriture surréaliste. Cette décision consciente ne concerne pas uniquement Marechera mais d'autres écrivains africains, qui dépeignent une réalité monstrueuse en utilisant des styles d'écriture grotesques et adéquats aux nouvelles réalités postcoloniales, tel que l'écrivain congolais Sony Labou Tansi. Marechera semble avoir pris une voie littéraire semblable. Cette sorte d'écriture est reliée à la dureté des conditions de vie suite à l'avènement de l'indépendance au Zimbabwe.

Parallèlement à cette lignée d'auteurs, nous trouvons d'autres auteurs africains qui furent aussi confrontés à la situation historique de la postindépendance et qui écrivent différemment et adoptent souvent le réalisme socialiste. De nombreux écrivains au

Zimbabwe critiquent plutôt l'impérialisme occidental jugé responsable du sous-développement du continent africain.

Dans l'écriture de Marechera qui refuse de s'inscrire dans cette continuité, nous rencontrons divers thèmes tels que la dépravation, la désillusion et la dureté de la réalité postcoloniale où l'individu se trouve sans repères. Le sentiment du dérapage et de la perte prédominent dans la poésie de Marechera. Et le sentiment de solitude est discernable dans des tableaux connotant le milieu urbain dans plusieurs de ses poèmes.

La poésie de Marechera nous prépare à un monde chargé de rêves et de cauchemars où l'individu apparaît comme une poupée fragmentée. Il peint la situation solitaire de l'homme perdu dans le milieu urbain qui se retrouve livré à lui-même. Cette impression d'ambiguïté et d'identité déchirée est évidente dans sa poésie. Nous retrouvons également divers poèmes où le quotidien est représenté d'une manière dramatiquement dérisoire.

Le contexte historique de Marechera, à savoir le contexte de la postindépendance au Zimbabwe libre, est similaire au contexte historique de l'Europe de l'entre-deux-guerres. Les ressemblances résident, entre autres, dans la situation atroce et le traumatisme en Europe entre les deux guerres, le regard pessimiste et les difficultés des conditions de vie dans la post-colonie. Ensuite nous remarquons un parallélisme entre la montée des mouvements socialistes et nationalistes en Europe et un nationalisme culturel puissant au Zimbabwe.

4.13.1.2 Raisons subjectives et objectives derrière le choix littéraire surréaliste chez Marechera

Il existe aussi des raisons objectives derrière le choix de l'écriture surréaliste. Le rejet des représentants de l'ordre postcolonial du discours littéraire avant-gardiste de Marechera se manifeste surtout par le refus des éditeurs de publier ses œuvres. Ceci fut l'un des facteurs déclencheurs qui le poussèrent à utiliser l'écriture surréaliste pour sa poésie. L'absence de publication mène à l'absence de réception et ensuite à l'absence de public qui lira ses ouvrages. Pour cette raison, Marechera choisit donc d'écrire pour écrire, de se réaliser dans l'acte de l'écriture et considérer l'art comme le miroir de l'expérience de l'individualisme et de la réflexion d'un soi exclu. Donc, nous trouvons deux raisons majeures à la décision de l'emploi surréaliste : des raisons objectives et

d'autres subjectives, notamment l'individualisme extrême de Marechera rendant difficile un dialogue avec son entourage durant ses dernières années, ce qui causa un repli sur lui-même et le choix de la voie plus intime de la poésie. Pendant les trois dernières années de sa vie, Marechera écrivit diverses pièces poétiques et il fut taraudé par des questions sur son rôle, son image et sa réputation d'écrivain.

Le facteur psychologique joue aussi un rôle important dans le choix de la forme littéraire tardive de Marechera qui abandonne le récit et le théâtre pour se consacrer complètement à la poésie plus hermétique, sombre, dure, obscure, impénétrable et inaccessible qui sera le reflet de son monde intérieur. Dès le moment où la critique se désintéresse de la publication de ses œuvres au Zimbabwe et en Angleterre, Marechera écrivit pour sa satisfaction personnelle, une poésie qui n'était pas destinée à un public choisi.

La démission et l'éloignement de l'arène postcoloniale se reflètent dans son choix du genre poétique individuel et plus intime. Ce qui implique un antagonisme entre le réalisme collectif et sa conception individuelle de l'écriture littéraire. Donc certaines raisons du choix de l'écriture à affinité surréaliste sont objectives, telles que le refus des éditeurs, qui mène à une modification du mode d'écriture et au repli sur soi. Elles s'ajoutent aux raisons subjectives telles que l'isolation, la solitude, la marginalisation et le refus d'autrui. L'œuvre tardive de Marechera devient pareille à un monologue intérieur.

Marechera avoue avoir utilisé des techniques surréalistes dans son œuvre *Scrapiron Blues* qui contient une variété de textes appartenant à des genres littéraires divers tels que le théâtre, la poésie et la nouvelle. Dans son arrière-plan, il existe cet héritage qui sera à tout moment réactivé dans ses ouvrages et productions littéraires.

Son retrait solitaire sur les bancs des parcs de Harare joue également un rôle important dans le choix de la forme littéraire de Marechera, où l'espace urbain sert de thème d'écriture. Une transformation dans son style s'effectue. Le repli sur soi prend la forme d'un exil interne qui ne subit plus les règles du quotidien. L'indifférence envers l'écriture et le public résulte d'une nouvelle perspective complexe idiosyncratique de la vie urbaine de Harare des années 1980.²⁸⁹

²⁸⁹ Cf. Veit-Wild. « Introduction ». In Marechera. 1999. *Scrapiron Blues*. Trenton: Africa World Press. p. xi.

4.13.1.3 Changement des paradigmes littéraires pendant l'ère de la postindépendance

Avec le passage du contexte colonial au contexte postcolonial, les enjeux de Marechera évoluent par rapport aux messages initiaux de son roman *The House of Hunger*. Auparavant, il était engagé dans la lutte anticoloniale où l'euphorie de l'indépendance régnait. Le présent postcolonial est marqué par d'autres enjeux liés au quotidien et aux espoirs déçus de reconstruction sociale du pays. Nous pouvons assurer, après l'examen de son œuvre, que le surréalisme chez Marechera sert de concept littéraire qui permet de réconcilier les contraires et d'entraîner l'esprit hors de ses limites afin de réaliser une renaissance et une réincarnation de celui-ci. L'essence du surréalisme incarne l'essai ultime de transcender les barrières créées par la raison, la morale, la religion et la conscience. C'est l'appel à la liberté totale de l'individu créateur que les surréalistes ont valorisé. La quête de Marechera pour la créativité artistique et un nouveau langage littéraire sont combinés à une quête de liberté, ce qui présente l'un des objectifs de son enjeu surréaliste.

L'usage surréaliste chez Marechera se justifie par sa tentative de trouver des techniques d'écriture littéraire conformes à ses aspirations intellectuelles et orientations esthétiques. La raison d'être de son adoption de l'esthétique surréaliste ; son style, ses méthodes, ses concepts et principes incarnent un outil précieux pour sa quête artistique, philosophique et existentielle.

4.13.1.4 Modes d'écriture et concepts littéraires surréalistes chez Marechera

Rôle du rêve et de l'inconscient

L'homme se définit, chez Marechera, par son côté inconscient, il n'est qu'une poupée entre les mains des pouvoirs invisibles de son subconscient.

L'orientation surréaliste devient plus explicite lorsque Marechera annonce :

My interest is more in the subconscious mind. [...] My writing uses symbols very much and most of those symbols are things which exist out

there in the world but which I refuse to see and which I can only see through the inner eye of dream, of the imagination.²⁹⁰

Ce qui assure outre mesure son penchant extrême vers les principes d'écriture littéraire surréaliste. A l'instar de la sublimation freudienne, Marechera définit la littérature comme un monde qui peut remplir nos rêves et nos besoins irréalisables dans le monde réel. La fuite et la volonté de sublimation du réel, jugé insupportable à travers le monde fictif de l'imaginaire littéraire, renvoie à la conception surréaliste de la littérature. Il veut expérimenter et réinventer le monde par le biais de la torche interne des pouvoirs occultes et invisibles des couches sous-jacentes de l'inconscient.

La définition que Marechera donne de l'Homme se base sur l'irrationnel et l'inconscient, et cette thèse présente un postulat de grande importance pour justifier l'enjeu surréaliste dans sa création. L'Homme se définit par son côté obscur, car « [t]his is the area where the irrational is the only true condition of man. »²⁹¹

Nous remarquons le rôle central attribué à l'inconscient comme élément de définition de l'Homme. L'Homme se définit par l'irrationnel car cet aspect est international et humain et refuse les limites de l'espace et du temps.

Marechera comprend l'irrationnel comme élément commun et carte d'identité internationale, partagé par toute l'humanité. En partant de ce principe, il se concentre dans sa création sur le rôle du subconscient comme étant un trait de définition de l'Homme, déterminé maintenant par son côté occulte et mystérieux. Ce point fait écho à la définition de l'Homme selon les surréalistes qui considèrent celui-ci comme un pantin dans les mains des forces résidant dans les couches sous-jacentes. Ceci fait également référence au surréalisme dans sa conception de l'être humain défini par son côté irrationnel.

Marechera recherche l'abri dans le rêve et le subconscient. Sa contribution littéraire est importante vis-à-vis de la question du rôle que joue l'exil pour toute une génération de Zimbabwéens. Pour Marechera, l'exil est plus qu'une implication politique, cela fait partie de l'humain, de l'artiste, le « Black Insider » est exilé de son domicile, de son pays, de sa société, de toute notion humaine, du soutien, de la compréhension qui

²⁹⁰ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 43.

²⁹¹ Marechera. « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time ». p. 107.

symbolise une génération de jeunes noirs frustrés car leurs espoirs et leurs aspirations des années de 1970 dans la Rhodésie coloniale ont été balayés.

Internationalisme de l'expérience littéraire

Sa vision de la littérature comme univers a-géographique et intemporel montre clairement une analogie avec les surréalistes. La littérature représente pour cet auteur le moment du dépassement et de la transcendance des cadres réels et historiques restreints, un univers unique et sans frontières. Ici, nous remarquons un credo adéquat aux positions surréalistes concernant l'art et la littérature. Cet intellectuel affirme, ainsi, son identité d'écrivain internationaliste. La littérature s'offre, selon lui, comme une occasion de dépassement du réel atroce. Elle lui offre un monde alternatif parallèle au monde vécu, lui offrant d'autres horizons et d'autres perspectives. Selon les termes de Marechera, la littérature « [...] is an ideal cosmos co-existing with this crude one – I had a rather grim upbringing in the ghetto and have ever since tried to deny the painful reality of concrete history. »²⁹² Il traite des thèmes qui attestent de son cosmopolitisme et dépassent les dichotomies familières. Pour cette raison, la littérature transcende l'histoire, s'évade du monde réel et se lance dans un univers alternatif dissolu dans l'imaginaire. Le principe surréaliste de la fonction de la poésie en tant qu'évasion, comme Breton en l'a défini, trouve son écho chez Marechera. Après son retour au pays, Marechera traite de la réalité du Zimbabwe pendant la postindépendance. Il utilise des concepts surréalistes pour marquer sa défiance à l'égard des normes connues de la tradition littéraire africaine. Par sa création, il lance un appel adressé à ses contemporains pour les convaincre du fait que l'expérience artistique soit évidemment internationale, puisque c'est dans l'art que l'écrivain dépasse les frontières et « [a]t this point the writer ceases to be African or European. He has become the exploding atoms of his searing vision. »²⁹³

Marechera explique son orientation intellectuelle dans son article « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time » et affirme que les thèmes universels connotant la condition humaine dépassent le cadre de la race et de la Nation. Ainsi, il ajoute un autre aspect surréaliste dans sa conception internationaliste de l'homme de

²⁹² Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». p. 99.

²⁹³ Marechera. « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time ». p. 107

lettres. De plus, il dévoile les mécanismes des appareils du pouvoir en place qui tentent d'uniformiser les gens dans le but de les contrôler et ensuite de les dominer. Pour cette raison, on comprend la raison de ses attitudes anarchistes et son refus de toute idéologie conformiste. Il considère le conformisme, surtout dans sa forme idéologique, comme le facteur principal qui menace l'individualisme humain et la liberté de l'Homme. Il dénonce les règles conventionnelles qui symbolisent les mesures de discipline et les méthodes de surveillance des aspirations humaines dans la société.

Nous voyons aussi une analogie, dans sa définition de la littérature, avec la position d'André Breton, qui assure, pour sa part, la primauté de l'expérience esthétique et littéraire sur tout autre devoir extra-artistique.

En plus, la définition de Marechera de la littérature comme univers anhistorique et a-géographique, sans divisions internes et sans frontières, est proche de la définition des surréalistes. La littérature n'accepte aucune imposition idéologique ou devoir politique. Il est contre tous les courants idéologiques ainsi que leurs règles formelles et thématiques, notamment le réalisme socialiste. Il est en faveur de la création libre dans l'art comme chez les surréalistes parce que, pour lui, ceci fonctionne comme une innovation, pré-condition pour la création artistique. La littérature s'oriente en fonction de l'angle de l'inconscient et représente une évasion de la dure réalité quotidienne.

Écriture du choc ou choc de l'écriture ? Théorie du *choc* dans l'écriture littéraire de Marechera et ses intentions

Le regard littéraire surréaliste du poète se manifeste dans sa formule : « Slow brain death can only be cured by a literary shock treatment. »²⁹⁴ Le choc littéraire sert d'instrument précieux et provoquant afin de nous fournir une arme qui nous aide à établir d'autres courants de circulation de sens. Cette stratégie est en fait un principe surréaliste connu. Cette phrase résume les bases de la conception esthétique de Marechera, son affinité surréaliste et ses objectifs. Dans une entrevue accordée à Alle Lansu, Marechera introduit ce leitmotiv surréaliste qui anime son écriture et présente l'arrière-plan de ses positions esthétiques et intellectuelles. Dans une entrevue avec Veit-Wild, il admet qu'il a employé des techniques surréalistes dans son ouvrage *Scrapiron*

²⁹⁴ Marechera interviewé par Alle Lansu. In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 5.

Blues dont la pièce théâtrale « The Concentration Camp » est décrite comme une pièce surréaliste.

L'écrivain iconoclaste choisit une voix individuelle dans le traitement des thèmes collectifs. Il introduit la technique du choc de l'écriture littéraire comme coupe-circuit pour pousser ses contemporains à penser de façon plus authentique. Le choc de l'écriture littéraire est l'un des aspects surréalistes. Ainsi, la poésie de Marechera est le fruit de concepts postmodernistes. Chez Marechera nous trouvons une technique surréaliste majeure qui est le choc ; celui-ci lui sert d'arme pour la destruction des certitudes et le dépassement des préjugés fixes – ce qui représente le début de l'art selon lui.

Afin de redéfinir les fondements de base des attitudes courantes, il est nécessaire, en premier lieu, de bouleverser les manières de pensées familières afin de trouver des alternatives. De même, il est indispensable de libérer l'Homme en lui apprenant à penser d'une nouvelle manière. Marechera est contre une manière de pensée imposée, parce que les institutions et les établissements sociaux, politiques ou culturels sont le porte-parole du conformisme et renforcent le *statu quo* des agendas officiels et seules les « [...] institutions which have promoted such slow brain death in citizens. »²⁹⁵

Une nouvelle forme de l'engagement littéraire de l'homme de lettres sera donnée par Marechera. A l'instar des surréalistes du cénacle parisien, le message surréaliste de Marechera se résume par la technique du choc pour déclencher la thérapie, arracher l'homme de sa prison de préjugés et le pousser à repenser les traditions, à réexaminer les manières de voir les choses et à s'épanouir en dehors de toute influence ou préjugés sous forme de convictions courantes sociales, idéologiques, politiques ou morales, Marechera affirme son appartenance surréaliste en disant :

I try to write in such a way that I short-circuit, like in electricity, people's traditions and morals. Because only then can they start having original thoughts of their own. I would like people to stop thinking in an institutionalized way. If they stop thinking like that and look in a mirror, they will see how beautiful they are and see those impossibilities within

²⁹⁵ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 40.

themselves, emotionally and intellectually – that's why most of what I have written is always seen as being disruptive or destructive.²⁹⁶

L'enjeu surréaliste chez Marechera vise au renouvellement de la société comme objectif à long terme, dont les outils pour atteindre ce but sont, parmi d'autres, le choc littéraire en tant que chemin pour forger le nouvel Homme. D'ici, nous remarquons des similitudes avec les surréalistes dans ses conceptions intellectuelles et visions artistiques.

Traces dadaïstes chez Marechera

La définition de Marechera de la poésie est proche de celle des dadaïstes. Il reconnaît lui-même avoir des affinités avec le dadaïsme, les prédécesseurs du surréalisme. Dans un entretien avec Veit-Wild concernant sa définition de la poésie, il argumente : « [Poetry] is close to the old Dadaism where you treat sounds and words in the same way as if they were in a hat and you shake them. »²⁹⁷ Nous notons deux éléments montrant la fascination de Marechera pour Dada. Il reconnaît avoir, par exemple, accordé la même valeur aux sonorités qu'au sens des énoncés. De plus, il mentionne le principe de l'intervention du hasard, auquel il fait allusion dans l'un des ses poèmes. Nous pouvons ajouter la représentation graphique dadaïste. Sa définition renvoie à celle donnée par Tristan Tzara qui voit le poème comme une recette de cuisine. Il faut prendre des ciseaux et couper un journal en morceaux, jeter chaque mot dans un chapeau et les combiner à la façon d'une recette de cuisine et les mélanger. Ensuite, il faut les ressortir et les réorganiser une autre fois. La poésie se base sur le principe du hasard objectif où l'intervention de celui-ci est le principe surréaliste par excellence. Marechera se réfère à certains principes littéraires qu'il utilise dans sa poésie, à savoir, le principe de l'intervention du hasard, appelé aussi hasard objectif, l'écriture automatique, l'éclectisme et la technique du choc.

Le style dadaïste de Marechera est marqué par l'emploi de la technique du choc. Il voit en ceci un médium important par lequel il veut créer des nouveaux contenus et

²⁹⁶ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 40–41.

²⁹⁷ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited Interview with Veit-Wild. December 1984. In Marechera. *Cemetery of Mind*. p. 210.

produire des nouvelles weltanschauungs. Le choc sert de technique de libération, qui provoque et incite à s'interroger sur les modes de pensées familières.

Sa poésie diffère de la poésie de ses contemporains, adoptant un ton nationaliste engagé. Sa poésie se replie sur elle-même, se dirige vers les profondeurs de l'être où le subconscient est libéré – la voix de l'intérieur sera exorcisée. Il reconnaît le primat des forces occultes de l'inconscient sur le niveau conscient. L'inconscient sera toujours gêné, remis en question et interrompu par le conscient. Les deux stades sont en concurrence éternelle afin de régir l'Homme.

Nous remarquons une rupture avec la poésie nostalgique des poètes de la Négritude et du nationalisme culturel. Avec Marechera, le paysage est devenu interne en quête de l'entourage interne, des murmures du subconscient et de la voix mentale. Ce poète voit dans le renouvellement de l'art une condition de création. La création artistique a la fonction d'un kaléidoscope soulignant la disparité des éléments.

En ayant recours aux divers principes surréalistes, le poète se livre, notamment, à son rêve, au délire, au monde onirique, souterrain et invisible de son être pour recréer un monde régi par de nouvelles règles – en somme, il recrée le monde en partant de son imaginaire individuel. La définition marécherienne de la poésie est proche de celle de l'école Dada. Marechera écrit :

Poetry is more a musical notation than a reasoned linguistic structure. Poetry is very close to music; usually if you try to find a message in it you will find none. [...] Poetry is the arrangement of sounds and words at random, not a conscious effort. In other words, you dissociate your mind from language and let language by chance and pure randomness rearrange itself in newer and newer patterns. The problem then is that there is no difference between that and pure gibberish.²⁹⁸

La poésie se base chez l'auteur sur des sonorités musicales, ce qui prouve la présence d'un héritage Dada et ses notions clefs de manière consciente dans sa poésie.

Valeur de l'héritage dadaïste et surréaliste pour Marechera :
anticonformisme de l'esprit dadaïste

²⁹⁸ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited Interview with Veit-Wild. December 1984. In Marechera. *Cemetery of Mind*. p. 210.

Marechera est inclassable parce qu'il refuse les sentiers battus de la tradition littéraire en Afrique et manifeste une volonté d'originalité. L'écriture est pour lui un défi et une transgression des normes d'écriture familières. L'esprit dadaïste de Marechera – dans le contexte du Zimbabwe – montre des conditions similaires à celles du Dada en Europe en 1917, à Zurich et Berlin au lendemain de la Première Guerre mondiale.

A l'instar du dadaïste George Grosz – ayant l'ambition de révolutionner les arts et les lettres – Marechera affirme son internationalisme et dépasse les cadres de la culture, de la langue et transgresse les barrières de la race, du temps et de l'espace par un éclectisme qui présente une sorte d'automatisme conduisant à faire des choix très divers sans exclusivité. Cet aspect est un élément fondamental dans son œuvre dont l'expression poétique représente le dernier refuge. Grosz argumente dans une conversation posthume en soulignant les analogies entre sa poésie et celle de Marechera :

[...] Surely that internationalism – in our case forced on us by the pervasiveness of technology and world war, in yours by the pervasiveness of mental and physical exile – that eclecticism evident everywhere in your poetry, the capacity to compare and collate clashing traditions, idioms, imageries on a global scale – *oh sacred simultaneity!* All that was vital to Dada, too.²⁹⁹

La simultanéité réfère au principe surréaliste de l'intervention du hasard qui est aussi, à côté de l'éclectisme, l'un des principes Dada.

Similitudes des contextes historiques marquant l'émergence du courant Dada et la production littéraire de Marechera

Nous remarquons des similitudes dans les contextes historiques des deux expériences littéraires. On trouve notamment une forte désorientation des hommes, le chaos, la frustration, le pessimisme et des cataclysmes divers confrontant les individus au Zimbabwe indépendant et durant l'entre-deux-guerres en Europe.

Pour cette raison, Marechera présente une communauté d'esprit avec les dadaïstes. Ensuite, nous trouvons une position intellectuelle similaire entre les courants idéologiques dominants dans les deux contextes historiques du nationalisme culturel au

²⁹⁹ Wylie. 1999. « Taking Resentment for Wisdom ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 317.

Zimbabwe et du communisme pendant les deux guerres. Dans le surréalisme, la question de l'engagement politique est d'ailleurs à l'origine de nombreuses querelles, qui aboutissent à l'éclatement du mouvement surréaliste dans les années 1930.

A l'exemple des surréalistes européens qui ont refusé le programme littéraire tracé par les communistes, Marechera refuse les devoirs du nationalisme culturel comme nous l'avons démontré dans les premières parties de ce chapitre. Ici, on enregistre les similarités dans la position littéraire et intellectuelle qui se base sur un refus des diktats du discours idéologique et sur la transgression des orientations esthétiques dominantes. Ce choix intellectuel justifie ensuite les préférences formelles et les modes artistiques et littéraires des deux artistes.

Des conditions qui ont aidé à faire émerger de telles expériences, c'est en effet la réalité qui exige de dépasser la transparence pour se prémunir de la censure. Marechera manifeste une sorte de fascination pour le grotesque et l'absurde de la vie. Grosz montre le monde, dans son art, sous ses aspects cachés, laids et pénibles tels que l'hypocrisie sociale, Marechera montre le monde dédoublé et brisé. Il se décrit même comme un vampire et un « Doppelgänger ».³⁰⁰

Similitudes entre la poésie de George Grosz et celle de Dambudzo Marechera

La poésie de Marechera, ainsi que l'assure Dan Wylie, possède un point commun avec la poésie d'ordre dadaïste et surréaliste. Wylie fournit une lecture originale concernant la réception critique de Marechera et affirme le rapprochement de celui-ci avec les principes poétiques des écoles surréalistes et dadaïstes. Sous la forme d'un épilogue à l'ouvrage *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* (1999) intitulé « Taking Resentment for Wisdom » contenant un entretien fictif, Wylie confirme implicitement l'existence des points communs entre l'écriture poétique marécherienne et la poésie dadaïste et surréaliste européenne.

L'orientation dadaïste sera représentée par George Grosz ; ce qui permet selon Wylie – même si la conversation est fictive – une rencontre, surtout des positions

³⁰⁰ Cf. Veit-Wild. « Interview and Discussion with Dambudzo Marechera about *Black Sunlight* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 217–221. Ici p. 221.

intellectuelles, de deux figures maudites de leurs temps : Marechera et Grosz. Ces deux artistes ont un itinéraire artistique similaire.

Nous trouvons des analogies dans les expériences esthétiques de Marechera et de Grosz car leur regard vis-à-vis de leurs contextes historiques atroces sont semblables. La naissance du Dada en Europe fut marquée par le cataclysme de la Première Guerre mondiale. Au Zimbabwe, nous notons un traumatisme suite à la guerre d'indépendance et au chaos de la situation postcoloniale problématique.

L'art de George Grosz et celui de Marechera présentent une fascination révoltée pour les réalités grotesques du quotidien. George Grosz crée un art sombre et provoquant à Dresde, Berlin et Paris. Ce peintre américain-allemand et caricaturiste, membre du dadaïsme puis du mouvement de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), est connu pour ses tableaux qui incarnent une critique de la société européenne des années 1920. Souvent caricaturales, ses œuvres contiennent des représentations provocatrices et drastiques, accompagnées par des paroles, slogans et textes politiques. Des sujets majeurs typiques marquent Grosz tels que le portrait du milieu urbain, la criminalité, la perversion, la violence et les contrastes entre les classes.

Grosz comme Marechera rejette le conservatisme social. Leur mode de vie est marqué par une errance interne et physique manifestée dans leur bohème. Tout deux ont un intérêt particulier pour le monde urbain, l'incarnation selon eux de la dégradation matérielle et humaine. L'image de la ville est apocalyptique, c'est une arène pour la création artistique de Marechera comme pour Grosz. Le monde urbain sert déjà à Grosz à montrer la dépravation de l'humanité après la Première Guerre mondiale. Marechera voit dans la ville le meilleur endroit pour montrer le monde postcolonial et les phénomènes sociopolitiques au Zimbabwe en adoptant des perceptions cyniques et une vision apocalyptique.

Par une comparaison entre Marechera et Grosz sur les aspects thématiques et formels, nous trouvons des points communs concernant des thèmes tels que la fragmentation de la perception ou la discontinuité et, du point de vue stylistique, la transgression des structures conventionnelles du canon des orientations artistiques en place. Certes, leur objectif est différent mais les techniques sont proches. Donc, l'approche surréaliste sert bien Marechera dans son objectif de remettre en question les certitudes, les définitions et les conventions courantes. Marechera précise que son approche esthétique et

intellectuelle a un but supérieur que celui de servir des fins pratiques, il écrit : « I [...] have chosen the private voice even when I am dealing with a public theme, simply my own idiosyncratic, irrelevant perhaps anarchistic vision. »³⁰¹

L'objectif de Marechera est la subversion des manières de pensée habituelles, où l'art sert de miroir reflétant des pulsions individuelles avec comme finalité de défier la machine sociale.

L'approche surréaliste chez Marechera est à comprendre dans le cadre de plusieurs chemins croisés, le postmodernisme, le dadaïsme et l'expérimentalisme, qui lui apportent différents outils. Chaque contribution littéraire internationale présente une voie d'enrichissement de son expérience poétique et fait partie de son arsenal littéraire.

4.13.1.5 Orientations thématiques et formelles privilégiées par les surréalistes

Parmi les thèmes à tendance surréaliste, nous trouvons l'amour et la folie. Marechera écrit sa poésie d'amour pour Amelia ; la bien-aimée imaginaire du poète, qui incarne une figure mythique ressemblant à la Nadja de Breton et à Elsa de Paul Eluard. Le chant d'amour se trouve dans le cycle poétique d'« Amelia Poems » où le poète atteint la folie dans l'amour. Ceci présente une analogie avec la poésie arabe où nous soulignons le cas du « Medjnoun Leyla » (Le Fou de Leyla) un poète arabe ayant quitté son entourage et pour s'en aller errer dans le désert jusqu'à rencontrer la mort, à cause de son amour fou pour Leyla.

Le mode de vie des dadaïstes, de Marechera et de Rimbaud est marqué par l'errance permanente, la bohème et l'exil à la fois mental et physique. Nous trouvons des similitudes entre la biographie de Marechera et George Grosz, considérés comme des parias et tenus à l'écart de leurs communautés.

A côté des affinités surréalistes dans sa conception de la poésie, son rapport avec l'entourage social conformiste de la post-colonie est marqué par la rupture. L'expérience historique de l'émergence du courant Dada à Zurich ressemble en plusieurs points aux positions intellectuelles de Marechera qui, en dépit des difficultés, essaie d'instaurer un

³⁰¹ Re-edited Interview with Veit-Wild, December, 1984. « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 211.

nouveau discours littéraire et intellectuel avant-gardiste dans une société marquée par le conservatisme et l'intolérance face à la divergence idéologique.

Cette comparaison entre Dada, représentée par la figure culte George Grosz et le poète iconoclaste Marechera, montre un bon exemple des influences réciproques dans la littérature et confirme une fois de plus le fait que la littérature soit considérée comme un palimpseste polyvalent. Le milieu urbain est un lieu commun de création pour les deux auteurs. La ville est l'arène centrale de leur inspiration poétique. Chez Grosz, les scènes de la vie quotidienne délivrent des tableaux divers de la dépravation physique et morale du citoyen européen après la Première Guerre mondiale. Par contre, Marechera peint des tableaux relevant de la réalité quotidienne du paysage postcoloniale. Sa production poétique se concentre sur les nouveaux phénomènes politiques, sociaux et les nouvelles données du contexte historique postcolonial.

Nous décelons donc une ressemblance de goûts et de sensibilité entre la perception artistique de Grosz et la conception poétique de Marechera, à savoir, la manifestation d'une vision apocalyptique des choses et du milieu urbain, l'utilisation de l'art comme vision idiosyncratique à impulsion anarchiste et enfin, l'objectif de défier la machine sociale.

Certains éléments d'une conception poétique surréaliste chez Marechera se résument à des principes variés tels que le choc et la surprise afin d'atteindre une transformation dans les manières de pensées, l'intervention du hasard, l'éclectisme et également la brutalité et l'obscénité de langage – langage grossier qui manque de raffinement.

Les extraits poétiques que nous analyserons plus tard sont des exemples de cette orientation poétique chez Marechera. Comme Grosz, il montre une conscience sociale et politique claire vis-à-vis des conditions historiques dans nombreux de ses poèmes surréalistes, extraits de son recueil poétique *Cemetery of Mind*.

Grosz s'adresse à Marechera – dans le dialogue fictif imaginé par Dan Wylie – en confirmant la direction surréaliste visible dans sa poésie : « There are powerful surrealist elements in your poetry, of course, which your countrymen have not on the whole seemed able to extend; their fiction has largely reverted to variants of realism, their poetry to variants of maudlin sentiment or nostalgic slogan. »³⁰² Marechera possède une

³⁰² Wylie. 1999. « Taking Resentment for Wisdom ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 320.

approche esthétique qui contient des principes et des analogies surréalistes et dadaïstes.

Dan Wylie assure dans son épilogue :

Even more than surrealism, Dada depended on visceral shock value, on surprise. One of the major tools of surprise, as I demonstrated early on with *Die kleine Grosz-Mappe*, was the collage: the forcible yoking together of disparate elements, to echo St. Eliot (which just goes to show that such techniques were not limited to Dada). Dada is evident “not only in a spatial simultaneity, but in the aleatory coincidence of disconnected events.”³⁰³

Dans les préoccupations thématiques et formelles de l'œuvre de Marechera, on remarque des signes d'impulsion surréaliste. On assure volontiers avec Dan Wylie que Marechera et Grosz possèdent une sorte d'éthique ou plutôt d'esprit dadaïste, par exemple, tous deux partagent une « intuitive violence » référant à une rage instinctive et automatique contre le *statu quo*, une « urban scatology » associée à l'obsession pour l'obscénité et diverses formes d'expression artistique obscènes à cause de leur contenu sexuellement explicite et moralement offensif, un « coruscating caricaturism » servant de stratégie se concentrant sur la satire et l'humour pour dévoiler la double morale de la société, des « shattered and tangled perspectives » montrant leur désaccord avec les idéologies de leur contexte historique et enfin des « techniques of instinctual or chance-driven collage » connotant un principe surréaliste majeur du collage.³⁰⁴

Même en présentant des analogies avec les positions artistiques dadaïstes, les objectifs diffèrent. Marechera refuse toute utilité dans l'art telle qu'il est dicté par le discours politique.

L'approche surréaliste dans la poésie marécherienne se résume par les principes suivants :

- Le choc instinctif basé sur le hasard et provoquant de la surprise.
- Le collage basé sur une combinaison et une réunion d'éléments disparates.
- La discontinuité, coïncidence et fragmentation.
- L'hermétisme et obscurité de sa poésie.

³⁰³ Wylie. 1999. « Taking Resentment for Wisdom ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 320.

³⁰⁴ Cf. Wylie. 1999. « Taking Resentment for Wisdom ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 321.

L'essai de Wylie est intéressant car il est le seul, avec Veit-Wild, qui, avec ses entretiens et son étude *Writing Madness* (2006), traite directement du surréalisme dans l'œuvre du poète de Marechera et met en évidence les concepts et principes poétiques.

4.13.1.6 Objectifs prévus de l'usage surréaliste de Marechera

L'une des réponses réside dans la phrase suivante : « My task was to fight certainty with uncertainty. »³⁰⁵ Cette phrase contient la notion surréaliste par excellence qui vise à établir l'incertitude ; un questionnement continu comme mode existentiel. Marechera est contre toute forme de certitude, telles que les idéologies courantes et les manières de penser conventionnelles et conformistes. Il veut installer une nouvelle poésie déstabilisante ; interrogatoire qui remet en question, gêne afin de bouleverser et de subvertir tout un ensemble de savoirs et d'idéologies conservatrices. Il déclare la guerre contre tous les discours hégémoniques et les intégrismes fruits par la prison des certitudes dominantes.

Dennis Brutus confirme la présence de l'orientation littéraire surréaliste chez Marechera en soulignant un concept surréaliste majeur très présent dans les écrits de celui-ci. C'est l'image de l'électrochoc littéraire poussant le lecteur à repenser les idéologies courantes et à susciter des nouvelles circulations de sens :

There was [in Marechera's writing] a genuine desire and search for ways to communicate, to invent ways of saying and imagining that would shock others into awareness. It was his own deep caring that drove him to move others to the point of pain.³⁰⁶

Cet auteur et poète sud-africain reconnaît cette affinité dadaïste et surréaliste par l'un des principes fondamentaux.

Pour Marechera, il faut déstabiliser le savoir commun et le remettre en question afin d'anéantir les traditions de pensée et les remplacer par de nouvelles *weltanschauungs* et perceptions plus authentiques et proches de l'expérience individuelle, donc plus sûres d'elles-mêmes pour mieux contribuer à édifier ce nouvel Homme – comme l'avait prévu

³⁰⁵ Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 149.

³⁰⁶ Brutus. 1999. « Preface ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. ix.

le projet Dada et les surréalistes. Ce projet nécessite l'établissement d'une nouvelle forme de pensée et de nouvelles circulations de sens. Ce qui implique le dépassement et le bouleversement des anciens discours idéologiques, moraux, politiques et artistiques pour construire le renouveau d'où l'Homme naîtra. Ce poète se distancie souvent de toute forme d'intégrisme idéologique en pensant « Beneath reality, there is always fantasy: the writer's task is to reveal it, to open it out, to feel it, to experience it. »³⁰⁷

Enfin, Marechera est strictement contre toute tentative de ghettoïsation de la littérature africaine et il est en faveur du traitement libre et usage indéfini des modèles et intermédiaires littéraires de la *Weltliteratur*. Son désir d'innover la littérature africaine est présent dans ses modes d'écriture avant-gardistes.

4.13.1.7 L'apport de la psychanalyse comme sous-aspect surréaliste

Un autre aspect essentiel pour les surréalistes et pour l'écriture postmoderniste en général est l'apport de l'école de la psychanalyse. La psychanalyse aide à faire jaillir le subconscient et à dévoiler les facettes cachées de l'Homme, ses désirs et ses instincts étouffés qui seront libérés et se manifesteront dans l'espace littéraire du texte. Marechera était fasciné par les écrits de ses prédécesseurs avant-gardistes du mouvement Dada et surréaliste qui regardaient le subconscient comme particule précieuse et la psychanalyse comme technique qui dévoile l'hypocrisie et la double morale de la société.

Comme chez les surréalistes, la psychanalyse a présenté une influence importante pour de nombreux écrivains et a servi d'instrument dans le dévoilement de l'âme sous son aspect archaïque et primordial. La psychologie et l'anatomie de la violence sont appréciées par Marechera dans les ouvrages de la littérature moderne afin de reconstituer une généalogie de la violence psychique.³⁰⁸ Le désir de l'écrivain de dévoiler l'arrière-plan derrière les attitudes sociales en montrant leur platitude et leur hypocrisie justifie le type d'écriture expérimentaliste que Marechera a choisi.

Il fut imprégné par les idées des psychanalystes qui ont contribué à découvrir le subconscient comme étant une source essentielle de la créativité et des archétypes mentaux comme le mythe, le rêve et l'art (G.G. Jung), le désir sexuel et les instincts

³⁰⁷ Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». p. 103.

³⁰⁸ Cf. Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature ». p. 100.

comme étant des impulsions qui influencent la société humaine (H. Marcuse), et la folie comme une forme extrême de l'aliénation causée par la violence de la société (R.D. Laing). La psychologie et l'anatomie de la violence sont ce que Marechera apprécie dans les ouvrages de la littérature moderne.³⁰⁹

Marechera traite aussi des questions métaphysiques pour libérer la poésie des directives temporaires. Il a lu les écrivains successeurs de J. Joyce et St. Eliot qui ont essayé dans les années 50, 60 et 70 d'examiner les secrets de l'inconscient, notamment Charles Bukowski, Jack Kerouac et Allen Ginsberg, les poètes américains maudits du temps de la Beat Generation ; des auteurs – représentant des avant-gardes poétiques – qui cherchaient des chemins de création artistiques alternatifs aux itinéraires littéraires courants.

La barrière entre la conscience et les hallucinations sera réduite dans la poésie de Marechera. Pour lui, le cauchemar historique du XXe siècle force l'écrivain à jeter les modes et concepts linéaires et spatiaux de la représentation littéraire et à déchirer les images et attitudes préfabriquées. Les monstruosité et les atrocités ne peuvent pas être reproduites de manière réaliste, documentaire.

L'écriture surréaliste permet à Marechera de démasquer les secrets de l'esprit social. Ce poète tente d'en dévoiler les mécanismes pour condamner l'hypocrisie sociale – ce qui justifie l'utilisation de l'écriture expérimentale.

Marechera s'identifie à une lignée d'auteurs précédemment cités, qui ont valorisé la particule inconsciente de l'humain et l'ont célébrée comme source d'inspiration artistique. Il reconnaît que leurs écrits ont exercé une influence livresque sur lui et qu'il apprécie leurs prises de position intellectuelles. Ces courants de l'avant-garde littéraire l'aident dans sa quête de nouvelles circulations des sens. Ces auteurs mettent l'accent sur les pulsions internes et occultes du subconscient comme traits d'identité majeurs de l'Homme. Ces écrivains et poètes ont laissé s'exprimer cette voix sous-jacente des reflets de leur âme et des flux intérieurs dans leur subconscient.

Marechera souligne la valeur que ces auteurs ont donné aux impulsions internes et psychiques individuelles et intimes de l'essence humaine comme source d'inspiration et sujet d'écriture. Les points communs avec les surréalistes ne se limitent pas sur le plan conceptuel, philosophique et poétique mais atteignent aussi l'échelle formelle. Pour

³⁰⁹ Cf. Marechera. « The African Writer's Experience of European Literature », p. 100.

cette raison Marechera dénonce l'école réaliste et ses concepts. Comment justifie-t-il ceci ?

Le colonialisme européen, dont le projet initial était d'apporter la civilisation sur le continent africain et l'amener à la raison et la logique - qui sont les clefs de l'impérialisme colonial du XIXe siècle – a eu pour résultat la subordination des Africains aux colons.

C'est également l'une des raisons pour lesquelles Marechera refuse l'école du réalisme et cherche d'autres formes d'expression artistique postmodernistes. Nous assistons à une révolte contre le réalisme considéré comme un porte-parole de la raison. C'est une raison de plus pour lui de rejeter le modèle réaliste du XIXe siècle, l'idéologie des Lumières, le rationalisme et la logique qui furent parmi les composantes essentielles des récits réalistes mais aussi un moyen de soumettre les esprits des Africains.

Marechera refuse l'écriture des « straightforward things », notion faisant référence aux concepts de la logique, de la linéarité et de la rationalité qui sont essentiels pour le réalisme du XIXe siècle. Le fait d'avoir abandonné la linéarité et la rationalité dans ses récits démontre une subversion du patronage colonial dans l'une de ses manifestations qui est le réalisme. On remarque ici l'antiréalisme de Marechera, comme chez les surréalistes, contre l'autorité de la logique et de la raison.

Il emploie les techniques du surréalisme dans ses récits comme stratégie afin de résister à ce qu'il considère comme culture superficielle, absurde et ridicule. Certes, il brise les normes des conventions réalistes dans la mesure où il met au centre l'étrange, l'extraordinaire plutôt que le quotidien et l'ordinaire.

Marechera conçoit l'art comme moyen violent dans le but de créer un choc chez le public pour le forcer à chercher de nouvelles façons de voir les choses. Le surréalisme chez Marechera se manifeste surtout dans son langage. Le combat pour la liberté d'expression artistique a lieu dans l'arène linguistique où nous notons un principe opérant qui est le principe de la transgression et subversion dans le but de la transcendance et du dépassement. Gerald Gaylard décrit pour sa part l'écriture de Marechera en attestant des échos de l'écriture automatique des surréalistes et des poètes Beats : « [Marechera's] writing sometimes echoes the worst, or the best (depending on

how you see it), excesses of the *écriture automatique* of the surrealists and beats. »³¹⁰ Ceci est proche de la fonction de l'écriture littéraire de nature surréaliste. Marechera confirme cette interprétation en croyant en une transcendance surréaliste et esthétique qui est un point suprême où la pensée et le sentiment seront unis, ce qui l'apparente à la conception surréaliste du point suprême qui est la surréalité. Pour Marechera, sa création est une recreation des définitions et donc une recreation du langage. « For Marechera, creativity operates as criticism, criticism as creation and creation is the rejection of the secret club's assertions and definitions, scraping their words to the core for scrutiny. »³¹¹ Le surréalisme a fourni les instruments afin de transgresser les images usées pour créer des nouveaux sens et redéfinir les manières de pensées. Le choc de Marechera est littéraire et pousse à chercher de nouveaux chemins de sens. La création est ainsi synonyme de refus, réexamen du nouveau. Il interroge la réalité quotidienne et le conformisme social. La subversion du langage sert de révision des sens familiers.

What he succeeds in doing is shattering our habit of thinking, of existence and language. The life of dissident has its own language. The rules are made and altered as we go along. Language itself comes into existence as quickly as it becomes obsolete and oppressive.³¹²

L'esprit de malaise existentiel et l'errance du poète se manifestent dans une écriture fragmentée.

Dans un entretien avec Alle Lansu, Marechera explique l'un de ses principes poétiques en disant :

When does brain death occurs? At what point can the individual realize that his brain is dead because it has been fed with irrelevant facts, fed with things which have nothing to do with the individual who carries that brain? And when one realizes that, what does one do? Does one resort to violence to destroy those institutions which have promoted such slow brain death in citizens?³¹³

³¹⁰ Gaylard, Gerald. 1999. « Marechera's Politic Body: The Menippeanism of a 'Lost Generation' in Africa ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 75–91. Ici p. 87.

³¹¹ Muponde, Robert. 1999. « Reconstructing Childhood: Social Banditry in Marechera's Children's Stories ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 253–263. Ici p. 254.

³¹² Muponde. 1999. « Reconstructing Childhood ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 260.

³¹³ « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: Source Book*. p. 40.

Le choc est un principe philosophique appliqué à ses écrits poétiques et théâtraux en faveur du pouvoir de l'imagination pour rompre avec les tabous sociaux, par l'utilisation du langage obscène par exemple. Marechera se concentre par ailleurs sur le subconscient et ses forces souterraines qui régissent le comportement humain.

4.13.1.8 Traits de l'orientation poétique surréaliste de Marechera

Automatisme et intervention du hasard

Dans sa définition de la poésie, Marechera souligne le rôle important du principe de l'automatisme et de l'intervention du hasard dans son écriture. La raison cède la place à l'inconscient qui est maître de la parole. Nous dégageons des notions-clefs telles que l'automatisme, la fonction de l'illumination comme chez Rimbaud qui conçoit la poésie comme une illumination des sens qui fait émerger la voix du subconscient. Un réseau lexical renvoyant à un arrière-plan invisible qui sera représenté par la poésie est enregistré aussi chez Marechera. Le principe surréaliste se voit dans la réorganisation et la redéfinition de l'ordre des choses comme par le biais d'un *kaléidoscope*.

La conception poétique de Marechera est très proche de la conception poétique surréaliste, qui voit la poésie comme un kaléidoscope, d'ailleurs, le principe de Tristan Tzara du hasard objectif l'atteste. La conception de Marechera de la poésie est précisée dans sa réponse à la question de Veit-Wild qui lui demande : « What is poetry? », Marechera lui répond :

Poetry is an attempt to put into words what is inside a person emotionally, intellectually, imaginatively. The poet's job is to find the equivalent, the verbal correlative of a particular feeling. This idea is from T.S. Eliot. The only difficulty is that there are no words for what you are feeling. When one has got into a lot of mindwork – and this is especially the case with poetry – you get into a state where poetry becomes pure thought, where there is no clear difference between philosophy and poetry. It is like a retreat from physical reality, an entry into a realm where the human being ceases to be and your soul takes over.³¹⁴

³¹⁴ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited interview with Veit-Wild. Dec. 1984. In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 209.

La poésie est un monde mystérieux qui permet au poète de se livrer à l'inconscient et d'enregistrer ses voix sous-jacentes. L'écho Dada, en particulier celui de Tristan Tzara donnant au son et à l'effet sonore la même valeur qu'à l'énoncé, se retrouve ici.

Comme la fonction de l'illumination chez Rimbaud, la poésie permet à Marechera de redécouvrir un monde caché.

Poetry becomes an attempt by the individual to become invisible, but with a kind of invisibility which illuminates things from within as well as from without. That sort of poetry you can't really find in Africa and if you do it is always denounced as being bourgeois.³¹⁵

Échos de la conception poétique de Tristan Tzara

Dans *Patterns of Poetry in Zimbabwe* Marechera explique à Veit-Wild : « For me personally, poetry should be a subversive force to undermine what the individual and the society take for granted. »³¹⁶

La poésie devient un essai vers l'invisibilité avec Marechera qui se plaint des devoirs extra-artistiques imposés à la littérature. Il précise sa conception poétique proche de la conception de Tristan Tzara en disant :

The poetry of objects or of physical environments rather than mental environments, of actual concrete landscapes, country scopes, that is a reorganisation of the objects around you into a new pattern, like in a kaleidoscope: you have all this chaos of tinted or coloured objects. You shake it and they form a pattern; you can shake it again and they form another pattern, thought they are the same objects.³¹⁷

Comment Marechera justifie-t-il sa décision de faire de la poésie vers la fin de sa vie ? Il répond : « [...] I would agree that sometimes poetry can achieve a greater concentration and intensity of expression than prose. »³¹⁸

³¹⁵ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited interview with Veit-Wild. Dec. 1984. In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 209.

³¹⁶ Veit-Wild. « Interview with Dambudzo Marechera ». In Veit-Wild. 1988. *Patterns of Poetry*. p. 135.

³¹⁷ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited interview with Veit-Wild. Dec. 1984. In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 209.

³¹⁸ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited interview with Veit-Wild. Dec. 1984. In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 210.

Marechera refuse, dans ses dernières années, de montrer de l'intérêt pour les récits. La négation de la raison cause aussi un rejet de ses formes et une quête d'une alternative qui sera la poésie.

L'approche surréaliste représente un moyen apte à exorciser une réalité problématique. Pendant la période coloniale, la poésie était politiquement engagée. Après, avec l'avènement de l'ère postcoloniale, la réalité est devenue absurde. Il fallut inventer des modes d'expression capables de refléter la réalité postcoloniale. C'est ainsi que l'on justifie l'intérêt marqué chez Marechera pour l'héritage dadaïste et surréaliste. Ce poète admet l'influence qu'a exercée le dadaïsme sur sa poésie et sur son inspiration esthétique. Il met en exergue son rapprochement avec les principes poétiques dadaïstes qui ont laissé des traces dans ses œuvres. Il partage ainsi, avec ses confrères européens, dans une communauté d'esprit surréaliste et dadaïste, les mêmes notions poétiques. Ses préférences stylistiques et formelles montrent une préférence pour le surréalisme. Les similarités sont à décoder dans l'énoncé de Marechera. En premier lieu, la valeur des sons est équivalente à la valeur des mots. En second lieu, les mots doivent être combinés selon le principe de l'intervention du hasard, non pas par le biais d'un effort conscient mais par coïncidence. En troisième lieu, il libère son langage de la censure morale, sociale ou politique et le contrôle de la raison. Un langage libre qui sera trouvé par hasard s'arrange rapidement pour donner de nouveaux sens par le biais de « pure gibberish ».

Concernant le principe de l'intervention du hasard – aussi hasard objectif – Veit-Wild pose la question à Marechera : « Do you start writing a poem with a special feeling or idea? », il lui répond : « Never with an idea. I start with the first line. Once I have got the first line, the rest of the poem will come out of there. Any item in my flat, for instance. The dust or the dirty saucepan or the cockroaches. »³¹⁹ Cette phrase montre une fois de plus sa compréhension de l'activité poétique sans intervention de la logique ou de la conscience – se rapprochant plus de l'écriture automatique. Suite à la question de sa biographe Veit-Wild qui lui demande : « While writing a poem, are you aware of the choice of words, images, sounds, rhythm, the form you are using? » Pour mieux mettre l'accent sur l'automatisme poétique et son rapport avec l'anglais caractérisé par la

³¹⁹ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited interview with Veit-Wild. Dec. 1984. In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 213.

rupture et la transgression, il répond que l'écriture poétique est spontanée, directe, impulsive, instantanée et immédiate. L'automatisme est la base de la création poétique et le principe du collage. Marechera assure :

It's something which comes instinctively. Sometimes, when I finish a poem and reread it, I surprise myself at the actual technical effects which I have achieved. [...] And writing in English, which of course is a second language, means that one is always very conscious of the language one is using. And I find the only way I can express myself in English is by abusing the English language in such a way that it says what I want to say.³²⁰

Marechera à l'instar de Tchicaya U Tam'si qui expérimente le fonctionnement de la langue française en « défrancisant le français », essaie d'ajuster l'anglais à ses besoins et messages propres par la rupture et la transgression de ses règles.

Nous trouvons un autre élément de nature surréaliste connotant le regard paranoïde de Marechera comme un sous-aspect surréaliste qu'il définit en des termes créatifs en disant : « Paranoid means seeing all the things which big human beings have been taught not to see. »³²¹

Il admet avoir utilisé certaines techniques surréalistes. Le recours au surréalisme par Marechera est confirmé par certains critiques littéraires tels que Veit-Wild, David Pattison, Gerald Galyard, Dan Wylie et Annie Gagliano. Il était donc conscient d'avoir intégré des éléments de l'écriture littéraire dadaïste et surréaliste dans ses écrits à des fins subversives. Il a profité de l'arsenal qu'ont offert ses lectures et les autres écoles littéraires européennes ainsi que l'héritage littéraire mondial.

Valeur des mythes et des légendes comme sources d'inspiration

Plusieurs autres thèmes surréalistes tels que les mythes et les légendes sont présents chez Marechera. Cependant, ils seront chargés de nouveaux messages à cause de leurs associations et références illogiques et irrationnelles. Érotisme et sexualité sont d'autres éléments surréalistes qui sont aussi présents dans sa création poétique. Marechera souligne le rôle de la mythologie en disant : « A very rigorous knowledge of myth and

³²⁰ « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited interview with Veit-Wild. Dec. 1984. In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 213.

³²¹ Marechera cité par Veit-Wild. « Introduction ». In Marechera. 1999. *Scrapiron Blues*. p. xiii.

legend [...] Thus one can enclose the most outrageous statement within some ancient myth. »³²² Comme pour Tchicaya, Marechera pense aussi que les mythes anciens peuvent servir à structurer des messages politiques et sociaux actuels et leur donner du poids.

La question de l'insertion des mythes et légendes de l'héritage culturel de civilisations mondiales trouvés dans le cycle d'« Amelia Poems » nous assure encore une fois que Marechera ne se limite pas à l'usage des techniques littéraires empruntées des littératures européennes mais il insère aussi dans sa fiction et sa poésie des symboles mythologiques issus d'autres traditions culturelles non-africaines. Il considère les littératures et les symboles culturels des civilisations humaines comme des instruments.

4.13.1.9 Rapprochement thématique avec l'écriture surréaliste

La quête primordiale de l'essence est aussi un principe surréaliste à trouver chez Marechera. David Pattison remarque à travers l'écriture de Marechera une sorte de « search for the self or knowledge of the self as I in primordial form, a knowledge of self gained prior to that gained by identification with the other. »³²³

Le texte poétique est une expression de ce programme, une attaque de la langue, de notre sens et de notre perception de la réalité, comme avec Lesego Rampolokeng, Tchicaya et Sony.

Nous trouvons un écho de la démarche surréaliste qui détruit la langue pour se libérer. Nous notons une analogie avec l'usage surréaliste de la langue marquée par l'irrespect et la transgression. Mark Stein affirme que le champ de bataille de Marechera contre son aliénation se déroule dans la langue où le désordre est l'élément fondamental de la création du poème.

En d'autres termes, Marechera voit dans la poésie un médium pour atteindre le point suprême, le moment de la transcendance et du dépassement ; de l'« aesthetic transcendence » que Marechera perçoit comme « [...] level at which the imagination subsumes all differences of thought and feeling. »³²⁴ Ce point a des similitudes avec le

³²² « Dambudzo Marechera Speaks about Poetry ». Re-edited interview with Veit-Wild. Dec. 1984. In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 215.

³²³ Veit-Wild & Chennells. 1999. « The Man who Betrayed Africa? » p. xvi.

³²⁴ Marechera. « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time ». p. 106.

discours des surréalistes qui considèrent le moment de la transcendance comme étant le point suprême dont Breton nous parle, où la résolution des contraires s'effectue et où les opposés forment des couples harmonieux.

La création de Marechera est un refus des demandes conformistes officielles comme l'assure Muponde « By reloading the word with new meanings he blasts open the passages of thought and increases the space for saying and doing. »³²⁵

Sexualité et érotisme chez Marechera : échos surréalistes

Dans un sens subversif, Marechera utilise un langage carnavalesque célébrant l'obscène, le sexuel et parfois le scatologique. Marechera se rapproche des surréalistes dans son intégration d'images à caractère sexuel. Le but majeur est la subversion des valeurs établies dans la société conservatrice. Il veut faire éclater les valeurs en montrant leur double morale, leur hypocrisie et les démasquer par leur mise à nu afin d'atteindre une libération individuelle et un changement radical de l'Homme et de la société. Dans ses tableaux provocants, Marechera met en évidence son désir de remettre en question la morale sexuelle bourgeoise en utilisant un langage obscène. Son objectif est de dévoiler l'hypocrisie sexuelle de la société et de se libérer des chaînes des conventions sociales et convictions morales dominantes.

L'écriture poétique de Marechera est subversive : le sexe et l'érotisme se retrouvent dans l'espace textuel à travers un langage grotesque et obscène ce qui fait écho à l'écriture surréaliste qui a désacralisé et interrogé le pouvoir de toute institution maintenant l'ordre établi.

De plus, l'érotisme et son insertion dans la poésie de Marechera est un choix thématique et conscient. Il situe sa poésie dans une lignée et une tradition poétique claire qui valorise la sexualité comme une source littéraire. Conscient du fait que le concept de la sexualité existe déjà chez d'autres écoles littéraires comme le dadaïsme et le surréalisme, Marechera l'implique délibérément dans sa production poétique.

Le concept de l'écriture subversive se manifeste dans les sujets d'écriture

³²⁵ Muponde. 1999. « Reconstructing Childhood ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 254.

La présence du champ érotique, sexuel, grotesque, obscène et scatologique. La symbolisation sexuelle en tant que thème surréaliste est souvent présente dans la poésie et les récits de Marechera. La présence fréquente du corps sous la forme du phallus est employée pour désacraliser et ainsi déstabiliser les discours hégémoniques établis.

Dans une entrevue concernant *Black Sunlight*, Marechera explique à Veit-Wild le but d'une telle écriture : « [S]ex is deliberately used to educate somebody into another way of seeing. »³²⁶ La même fonction est attribuée au concept du choc. Comme chez les surréalistes, l'innovation humaine commence à l'échelle personnelle, pour cette raison « For Marechera, as for many other revolutionary poets, socio-political regeneration is closely associated with the possibilities of personal renewal. The two processes are seen as dialectically related. »³²⁷

Veit-Wild interprète les dimensions de l'usage de telles images à connotation sexuelle en disant :

[...] Marechera's use of the grotesque body, which through an overemphasis on bodily functions, excretions, and sexual acts can cause the "scandalous and eccentric behaviour" that he uses to subvert and desacralise hegemonic discourses and established hierarchies.³²⁸

La transition entre le conscient et l'inconscient est très fine. La résolution des contraires a lieu, les contrastes cessent d'exister comme des couples contradictoires, mais se mêlent sous forme de couples harmonieux dans la poésie.

Thèmes chers aux surréalistes trouvés dans la production littéraire de Marechera : l'enfance

Le thème de l'enfance est cher à Marechera. Sa présence se justifie par l'intérêt de l'auteur d'englober les perspectives des parias dans sa production artistique. Marechera dédie aux enfants, dans son ouvrage *Scrapiron Blues*, une section portant le titre « Fuzzy Goo's Stories for Children ». Cette section est une tentative par Marechera de produire des récits éloignés des perspectives des adultes socialisés en donnant plus d'espace aux

³²⁶ Veit-Wild. « Interview and Discussion about *Black Sunlight* ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 219.

³²⁷ Klopfer, Dirk. 1999. « The Outsider Within: Marginality as Symptom in Marechera's "Throne of Bayonets" ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 121–135. Ici p. 126.

³²⁸ Veit-Wild. 2006. « Mad Writing – Writing Madness ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 70.

perspectives des enfants, souvent parias en marge des institutions de la société. Notamment la perspective de l'enfant, du fou et de l'homme de la rue présentent des perspectives surréalistes confirmées car ces trois types d'individus sont exclus des institutions de la société. Marechera partage avec l'enfant, l'homme de la rue obscène ainsi que le fou cette position d'étranger. Marechera n'a pas voulu jouer le rôle de l'écrivain national à son retour au pays. Il s'est opposé à l'ordre du monde en adoptant les perspectives des parias dans ses écrits. Pour lui, il n'y a de littérature digne de ce nom que lorsqu'elle manifeste son opposition et qu'elle met en exergue sa résistance radicale à la grande machine sociale.

4.13.1.10 Un nouveau langage dans le but de la transgression des discours idéologiques courants

Il y a un usage surréaliste de la langue chez Marechera qui rompt souvent les règles linguistiques afin d'atteindre la libération de son langage et ensuite la libération de sa création et de lui-même.

La nature du rapport de Marechera avec la langue est similaire à l'usage surréaliste. En ce qui concerne leur projet, les surréalistes essayèrent de détruire les règles linguistiques car c'est le seul chemin pour se libérer et pour créer un nouveau langage. Marechera reconnaît que les choix formels de son écriture s'inscrivent dans une quête de modes de pensée alternatifs.

Son rapport avec la langue anglaise est similaire au rapport des surréalistes avec la langue : nous trouvons dans l'œuvre de Marechera un langage obscène, à travers lequel il marque sa rupture avec les conventions sociales et transgresse les tabous. Ici, il s'agit d'une transgression et subversion de la langue et de ses règles linguistiques – ce qui présente une pré-condition pour la libération de l'imagination. Ainsi, Marechera veut, à travers un langage absurde et une approche littéraire originale, représenter une réalité jugée inacceptable et absurde. Il a voulu la libération de la langue de ses règles conventionnelles, c'est-à-dire les règles de la grammaire, avec pour objectif de créer des perspectives et des perceptions alternatives et nouvelles.

Le langage employé par Marechera est proche de la conception surréaliste du langage où nous dégageons des éléments tels que le blasphème et un langage obscène à connotation sexuelle et scatologique.

L'anarchisme intellectuel de Marechera se manifeste souvent dans l'espace textuel. Mark Stein écrit dans *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* et plus précisément son article intitulé « *Black Sunlight: Exploding Dichotomies – A Language Terrorist at Work* » portant sur le rapport qu'entretient Marechera avec la langue anglaise. Stein pense que cet « intellectuel anarchiste » détruit les règles de la langue :

Poetry, language, writing, the terrain of the intellectual and the reader provide the unlikely arena for liberation à la Marechera: Language itself is to be used for a “cruel attack against unknown forces”. [...] Syntax, the adverb, and punctuation marks were to be abolished. [...] The principle of maximum disorder was the sole function of order in a poem.” (BS111) [...] [Marechera] believes that our ideas are imprisoned in language, grammar, syntax, and that these systems have to be destroyed in order to achieve expression.³²⁹

Marechera a voulu inventer son propre langage. Il se dissocie par cela la machine sociale et de ses institutions dont la langue est l'un des aspects. L'insertion du mythe et du rêve sont des éléments de la démarche surréaliste de Marechera. Donc la libération du langage usé et familier est en même temps une libération des conventions qui régissent ce langage. La libération des chaînes des habitudes mentales et conventionnelles résulte de cette opération.

Un renouveau dans la langue implique certainement un renouveau dans l'ordre social et littéraire. Concernant l'usage innovateur du mythe et du rêve, Marechera souligne : « [I]t is in dream that we discover our mythical self. [...] And the selective use of myth and legend – the refusal to be bound by any period of human history. »³³⁰

Marechera est contre les préjugés ; les « mind-sets » qui présentent pour lui un grand danger menaçant la liberté de l'individu. Pour cette raison, il déstabilise les chemins de pensées familiers, incite à penser différemment. Le surréalisme sert à Marechera de technique de subversion littéraire. Il voit la littérature comme un électrochoc qui pousse à réexaminer les convictions et les idées pré-formulées dans les modèles fixés de la pensée. L'irrationnel est la seule réalité qui existe selon lui. Les pouvoirs répressifs se

³²⁹ Stein, Mark. 1999. « *Black Sunlight: Exploding Dichotomies. A Language Terrorist at Work* ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. pp. 57–72. Ici p. 69.

³³⁰ Marechera. « *Amelia: Sonnet and Other Poems* ». In Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. pp. 167–168.

manifestent dans les traditions et les morales responsables du décès spirituel.³³¹ Daniela Volk pense également que le « [f]undamental change, Marechera insisted, was possible only by freeing the imagination ». ³³²

Marechera part de la tradition de l'avant-garde européenne pour l'utiliser à ses propres fins subversives.

4.13.1.11 Rapport de Marechera avec la langue anglaise : transgression des règles de l'anglais en tant que stratégie littéraire

Pour Marechera, l'anglais permet une ouverture sur les expériences internationales dans l'art et la littérature et incarne un chemin alternatif qui dépasse le cadre restreint du ghetto et des réalités amères du quotidien en Rhodésie et lui offre la chance de s'évader de la réalité brutale de son entourage. La shona, la langue maternelle de Marechera, est pour lui un espace clos et symbolise l'enfermement des traditions et du conservatisme. A la question : pourquoi ne pas écrire en shona, la langue maternelle, Marechera répond que l'emploi de l'anglais sert son but original et expérimental, qu'il veut dépasser le cadre restreint du ghetto et que l'anglais est son arme pour arriver à cette fin. Il dit :

As far as expressing the creative turmoil within my head was concerned, I took to the English language as a duck takes to water. I was therefore a keen accomplice and student in my own mental colonization. At the same time of course there was the unease, the shock of being suddenly struck by stuttering, of being deserted by the very medium I was to use in all my art. This perhaps is the undergrowth of my experimental use of English, standing it on its head, brutalizing it into a more malleable shape for my own purposes. For a black writer the language is very racist; you have to have harrowing of fights and hair-raising panga duals with the language before you can make it do all that you want it to do. It is so for the feminists. English is very male. Hence feminist writers also adopt the same tactics. This may mean discarding grammar, throwing syntax out, subverting images from within, beating the drum and cymbals of rhythm, developing torture chambers of irony and sarcasm, gas ovens of limitless

³³¹ Cf. « Escape from the *House of Hunger* ». In Veit-Wild. 1999. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 40–41.

³³² Volk. 1999. « "In Search of My True People" ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 301.

black resonance. For me this is the impossible, the exciting, the voluptuous blackening image that commits me totally to writing.³³³

Marechera emploie la langue anglaise comme médium qui l'aide à lancer son cri postcolonial. La langue, ainsi que l'héritage de la littérature mondiale, sont employés pour atteindre des fins postcoloniales. Il inverse en premier lieu les discours coloniaux et plus tard il travaille à la subversion des nouvelles données postcoloniales à l'instar du Sud-Africain Lesogo Rampolokeng qui écrit : « That i rhyme is not a crime / i only shoot the british / with the bullets that are english. »³³⁴

Nous remarquons un emploi semblable de la langue anglaise en tant que stratégie de libération postcoloniale de la part des deux auteurs. Veit-Wild écrit concernant l'usage postcolonial de la langue anglaise chez Rampolokeng – qui est très proche de l'emploi de Marechera :

And in a typically post-colonial way, he rhymes “to shoot the british with the bullets that are english”. He writes back, subverting the English language. Hence, as in all post-colonial literature, we find two levels of language: english is parodying English, and the parody is intrinsically hybrid.³³⁵

Veit-Wild souligne l'usage de l'anglais et ses fins chez Marechera en disant :

Hence Marechera chose to appropriate English as his language of writing by abusing and subverting it and creating his own lexical and syntactic idiom. In an astute, consciously post-colonial way, and based on a profound knowledge of world literature, he re-masters the colonial language and writes back to the British canon. His writing is full of explicit and implicit parodies of English language and literature.³³⁶

Au contraire de sa langue maternelle shona, Marechera pense que la langue anglaise offre un monde alternatif à la réalité lui donnant l'occasion de rêver et confirme son image de poète exilé dans son pays.

³³³ Veit-Wild & Ernst Schade. 1988. *Dambudzo Marechera 4 June, Pictures, Poems, Prose Tributes*. pp. 7–8.

³³⁴ Rampolokeng cité par Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». p. 27.

³³⁵ Rampolokeng cité par Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». p. 33.

³³⁶ Rampolokeng cité par Veit-Wild. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». p. 36.

Nous enregistrons une fonction semblable à celle des auteurs de la Négritude. Le but de Césaire était de « défranchiser » la langue française qui doit s'adapter aux nouveaux contenus. Marechera explique un usage semblable de la langue anglaise avec comme objectif de bouleverser les règles et les normes de la langue anglaise afin d'atteindre la création artistique libre par le biais de la rupture.

Ngugi soulève une controverse en pointant du doigt plusieurs intellectuels africains qui, selon lui, condamnent le néo-colonialisme à l'échelle économique et politique, et ne se libèrent cependant pas de son emprise sur un plan culturel. Ngugi commente : « For whom a writer *writes* is a question which has not been satisfactorily resolved by the writers in a neo-colonial state. For the African writer, the language he has chosen already has chosen his audience. »³³⁷ Il pense que l'auteur africain doit produire sa création littéraire dans sa langue maternelle pour libérer ainsi la littérature africaine des influences coloniales et néocoloniales. Cependant, Marechera mène dans ses écrits une quête d'un nouveau langage poétique. Il vise à transcender les réalités postcoloniales en rejetant en même temps les finesses des textes littéraires anglais et les diktats de la Négritude et du nationalisme culturel.

Marechera remet en question d'une manière permanente le sens des mots pour interroger les habitudes de penser dans sa création poétique. Le renouveau du langage littéraire incarne la volonté d'innover la société. Robert Muponde interprète ce point en écrivant : « For Marechera, the struggle to say is ultimately a struggle to construct an alternative language by which to exist. »³³⁸

La langue de l'ex-colon devient un instrument de création poétique et d'affirmation de soi. L'anglais est regardé par Marechera comme le français est vu par Tchicaya et Senghor, à savoir comme une arme pour réaliser sa libération et comme un moyen de résistance coloniale puis postcoloniale. D'une part, Marechera considère l'anglais comme moyen de colonisation mentale, fasciste et sexiste et d'autre part il essaie de se venger de cette langue coloniale par le biais d'un usage expérimentaliste de l'anglais et la tentative de bouleverser sa grammaire.

³³⁷ Ngugi, wa Thiong'o. 1993. *Moving the Center: The Struggle for Cultural Freedom*. London: Heinemann. p. 73.

³³⁸ Muponde. 1999. « Reconstructing Childhood ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 261.

4.14 L'essence surréaliste dans son opus *Cemetery of Mind*

La poésie de Marechera en général n'a pas eu beaucoup d'intérêts pour les critiques littéraires. Notre travail sur sa poésie présente une tentative de montrer la qualité artistique d'affinité surréaliste de ses poèmes.

Après la mise en exergue des traits essentiels de ses concepts littéraires pour mieux approcher son œuvre poétique, nous montrerons, dans cette partie, les manifestations textuelles de sa poésie surréaliste dans des extraits de son recueil poétique posthume *Cemetery of Mind* publié en 1992 par Veit-Wild. Ce recueil est le dernier ouvrage d'une série de publications d'œuvres posthumes de Marechera qui suit la publication de son ouvrage *The Black Insider*.

4.14.1 Décision en faveur du genre poétique et raisons de ce choix

Pourquoi Marechera a-t-il progressivement choisi la poésie en tant que genre littéraire ? Il répond dans son introduction au cycle de poèmes intitulé « Amelia Poems », en disant : « Give loneliness a platform and its speech will be poetry. »³³⁹

Ainsi, le choix du style surréaliste n'est pas un choix gratuit. Il avait des raisons objectives qui justifient l'adoption de la démarche poétique surréaliste, en particulier sa conviction de l'absurdité de la vie humaine.

Marechera s'est décidé pour le genre poétique car c'est le genre le plus adéquat selon lui, qui peut traduire sa parole protestataire contre ses conditions de survie en tant que vagabond, errant avec sa machine à écrire dans les parcs de Harare et écrivant ses poèmes sur les bancs publics. Pour cette raison, son œuvre poétique est colorée d'un « regard fou » caractérisant Marechera, comme l'assure Veit-Wild dans son introduction à son ouvrage *Scrapiron Blues*.³⁴⁰

4.14.2 Contexte littéraire et historique de l'émergence du recueil poétique

³³⁹ Marechera. 1992 (1999). *Cemetery of Mind. Poems by Dambudzo Marechera*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Trenton: Africa World Press. p. 167.

³⁴⁰ Cf. Veit-Wild. 1999. « Introduction ». In Marechera. *Scrapiron Blues*. p. x.

Vers la fin de sa vie, Marechera remettra son rôle et sa réputation d'écrivain en question. Il avait l'impression de ne plus être capable de produire une œuvre que les maisons d'édition accepteraient de publier.

Ses poèmes montrent l'influence que des écrivains modernistes ont eu sur lui, tels qu'Arthur Rimbaud, T.S. Eliot, Allen Ginsberg et Christopher Okigbo. Ce poète a produit une œuvre poétique dense dont le mode autobiographique est remarquable. Il essaie, par l'examen de sa cage idiosyncratique et individuelle, de traduire un malaise général et un désarroi collectif par la poésie, comme c'était le cas avec les surréalistes qui ont transcrit une expérience commune et un cataclysme pluriel – la Première Guerre mondiale – par des approches artistiques individuelles.

Les thèmes qui prédominent dans la poésie de Marechera sont, entre autres, le conflit interne qui traduit le désordre mental, l'aliénation, l'absence et la crise existentielle. Ce conflit sera reflété dans le choix du genre poétique plus intimiste que le genre romanesque plus proche de la raison.

Le thème majeur de cette période de création littéraire est surtout la vie urbaine. Il a peint des tableaux de la ville de Harare afin de capter les mentalités des individus au Zimbabwe libre, en mettant l'accent sur les nouveaux phénomènes tels que le matérialisme, l'opportunisme, l'anonymat, la faillite, la désintégration et les effets de l'urbanisme rapide.

Ce poète contribue ainsi à élargir le corpus de la littérature urbaine qui joue un rôle important dans le développement de la littérature postcoloniale.³⁴¹ Pour mieux exprimer le nouvel esprit de la ville, il expérimente des styles divers d'écriture poétique. Veit-Wild situe la poésie de Marechera dans le contexte de sa production littéraire et souligne la tendance surréaliste dans son œuvre poétique en écrivant :

Poetry was an essential and important part of Marechera's literary creation. He wrote much of it – often in cycles – towards the end of his life. Though uneven, the poems are powerful: full of striking, original and poignant images. They bear witness to Marechera's emotional conflicts as well as the social changes around him. It must be considered a glaring failure on the part of Zimbabwean publishers and literary editors that during Marechera's life-time not a single collection or selection of his poetry was published – apart from the section in *Mindblast*. Seeing piles of poems gather dust on his shelves only added to his despair. [...]

³⁴¹ Cf. Veit-Wild. 1999. « Introduction ». In Marechera. *Scrapiron Blues*. p. viv.

Around March 1986 Marechera wrote another series of poems which express great anger and pain. [Marechera arguments:] “[...] But with this kind of pain which you cannot reason away – it was the first time that I had had an operation – when I came out of hospital I started writing a series of more or less surrealist poems, one of them is entitled “Execute an Anarchist and See What Happens”. I really got into this physical feeling of protest, a physical revulsion against the way the body can betray one and get into such a condition where one suddenly realizes one’s mortality.”³⁴²

Marechera a eu recours au style surréaliste, comme il l’affirme personnellement, pour mieux traduire en expression artistique sa crise existentielle et son amertume intérieure marquée par un conflit entre la volonté de vivre et l’ombre de la mort qui s’impose à lui.

Marechera abandonne l’esprit social et politique de l’engagement littéraire, tel qu’on le connaît dans *House of Hunger*, pour adopter une voie littéraire plus intimiste et introspective, Hove écrit :

Marechera’s collection of poems (about 35 short poems, with unfulfilled promise to bring some more) reinforce his proclaimed anarchic vision without any commitment to the improvement of any aspect of society. They are impressions of a very bitter poet disgusted with every corner of society – even at the poet’s own solitude. The whole collection expresses a deep sense of loss, bitterness and disgust at life and all its ingredients.³⁴³

La poésie de Marechera est ainsi caractérisée par l’hermétisme. Les raisons qui ont contribué à ce choix littéraire sont notamment l’échec à l’échelle personnelle et professionnelle, la solitude, l’aliénation, le rejet de la société et le sentiment d’une extrême marginalisation.

4.14.3 Conception poétique d’orientation surréaliste dans la poésie de Marechera

Le poème intitulé « The Bar Stool Edible Worm » manifeste l’approche poétique à tendance surréaliste chez Marechera sur deux échelles : celle du contenu et celle de la forme. L’essence de sa poétique est visible dans ce poème qui sert de manifeste à

³⁴² « College Press Readers’ Reports on “The Depth of Diamonds” ». In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. pp. 346–349. Ici pp. 348–349.

³⁴³ « Hove’s Report on Marechera’s Poetry ». Feb. 1986. In Veit-Wild. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book*. p. 350.

l'approche surréaliste de sa conception poétique. Veit-Wild confirme cette idée en écrivant :

The following poem distinctly elucidates the correlation the poet perceives between the free impulse of the individual and associative surrealist poetry. While the first stanza sets out his poetic manifesto, the second stanza puts this call to action into practice with its random play of images, sound, taste and smell.³⁴⁴

Marechera écrit dans *Cemetery of Mind* le poème intitulé « The Bar Stool Edible Worm » :

I am against everything
Against war and those against
War. Against whatever diminishes
Th'individual's blind impulse.

Shake the peaches down from
The summer poem, Rake in ripe
Luminosity; dust; taste. Lunchtime
News – pass the Castor Oil, Alice.³⁴⁵

Ce poème présente de manière explicite sa conception esthétique et sa démarche poétique, comme il l'a formulé dans ses entretiens avec sa biographe Veit-Wild. Ce poème acquiert la fonction d'un manifeste surréaliste qui trace les grands traits de la conception poétique et de la philosophie esthétique de Marechera qui condamne les perspectives collectives et ses complices. Par l'examen de ce manifeste, nous notons l'émergence d'une révolte qui trace en même temps la méthode et le sujet poétique. Après son séjour en Europe et son retour au Zimbabwe, le style de ce dernier s'est transformé en une réponse à la situation postcoloniale de son pays. De même, la pièce de théâtre intitulée « The Toilet » présente des traits communs avec le théâtre de l'absurde et ses poèmes, écrits partiellement en prose dans le recueil poétique *Cemetery of Mind*, sont la preuve des correspondances surréalistes.

³⁴⁴ Veit-Wild. 2006. « Mad Writing – Writing Madness ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 53.

³⁴⁵ Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 59.

4.14.3.1 « The Bar Stool Edible Worm » comme manifeste poétique

Le manifeste de Marechera dans sa forme poétique illustre les traits majeurs de son écriture en terme de style et de contenu. En partant de l'héritage de la littérature mondiale, Marechera insiste sur le fait que la révolution poétique qu'il défend ne concerne pas seulement le niveau thématique mais touche aussi le côté formel qui doit refléter les grands traits de son originale conception littéraire. Ce poème dévoile les aspects majeurs de la poétique de Marechera, l'inspiration littéraire de celui-ci et son imprégnation, grâce à ses lectures diverses, de la littérature mondiale et en particulier européenne. Les emprunts aux grandes œuvres, aux thèses philosophiques et aux poètes européens sont faciles à déchiffrer.

Dans son œuvre, on enregistre plusieurs traits poétiques l'apparentant aux concepts du dadaïsme et du surréalisme. Sa poésie est proche du modèle surréaliste car elle présente :

- Une réflexion du monde intérieur de l'Homme
- Un son musical plutôt qu'un message thématique
- La beauté formelle plutôt qu'un contenu politique
- Une absence de messages décodables ou plutôt une densité du non-sens
- Le traitement des mots comme des sons tels que c'est le cas dans le dadaïsme original de Tristan Tzara
- L'intervention du hasard
- La réorganisation des mots afin d'obtenir de nouvelles images originales
- La discontinuité, l'éclectisme et l'automatisme

Marechera se distancie ainsi de toute forme de perspectives collectives. Il utilise une forme de langage qui renie les habitudes, les règles et les conformismes. Ce poète veut transformer l'Homme à travers la modification des codes de la communication ordinaire.

Les deux premiers vers du poème sont révélateurs car ils incarnent l'orientation surréaliste marécherienne. En analysant les deux strophes du manifeste poétique, nous notons que Marechera explique d'abord son programme poétique, puis fournit un extrait qui illustre son orientation surréaliste.

Le poème est écrit en vers libre. Le titre révèle l'orientation poétique de Marechera : transgressive et postmoderniste. Il est difficile de donner un sens aux mots hétérogènes composant le titre du poème, lequel est assez ambigu.

Le premier mot du poème est le pronom personnel « je », ce qui le met en valeur, montre son importance et atteste de la dimension subjective et de la tendance iconoclaste du poème, miroir de ce moi intimiste et surréaliste.

4.14.3.2 Souffle anticonformiste

Ensuite, nous remarquons l'emploi de l'anaphore « against », utilisée trois fois, ce qui donne de l'importance à ce mot et également l'idée de la rupture de Marechera avec « everything ». En particulier, Marechera met en exergue sa position contre la guerre, ce qui, de surcroît, atteste de l'orientation anticonformiste – on dirait même anarchiste – de la conception poétique de Marechera qui s'oriente contre toutes sortes de limitations idéologiques ou morales. Il se préoccupe plus de sa cage idiosyncratique que des thèmes et problèmes existant en dehors de son lui-même.

Dans le troisième vers, Marechera annonce son programme après le refus et la distanciation des sujets et des préoccupations aliénantes et étrangères à son « moi ». Il mentionne qu'il est contre toute tentative de diminution et de réduction de l'impulsion individuelle aveugle, synonyme de préoccupation avec les va-et-vient de son âme et souligne par ailleurs sa volonté d'entreprendre une méditation introspective.

4.14.3.3 Esprit iconoclaste célébrant l'individualité de l'expérience littéraire

Le moi lyrique est partisan de l'« individual blind impulse » ce qui forme un lexique qui contient l'orientation poétique subjective et individuelle, laquelle correspond aux impulsions aveugles. La fonction de la poésie est, pour Marechera, d'exprimer ou de suggérer un désir profond et individuel connotant l'esprit surréaliste et affirmant le primat du moi lyrique et des mouvements intérieurs du créateur sans prendre en considération les diktats ou les préoccupations extra-artistiques – historiques, idéologiques, sociales ou morales. Ce vers résume les bases de la poésie de Marechera. L'art se comprend comme étant le miroir de l'inconscient et des impulsions individuelles sans être censuré par n'importe quel devoir social ou engagement politico-

idéologique ou culturel. La poésie est l'art du langage qui vise à exprimer ou à suggérer, par le moyen des sonorités, du rythme, des figures de style, une idée, une sensation, un désir intime et profond.

Les quatre premiers vers annoncent la théorie et les quatre vers qui suivent déclarent la praxis, à savoir, comment procéder et réaliser un objectif poétique proche d'un manifeste surréaliste ?

4.14.3.4 Démarche poétique d'ordre surréaliste

Pour réaliser son projet, Marechera mélange le concret avec l'abstrait, une démarche adéquate au programme poétique et littéraire surréaliste connotant le principe de la « résolution des contraires », ce qui renvoie au jeu de sonorités et aux onomatopées dans les énoncés « shake » et « peaches », mots pour lesquels nous remarquons des similitudes dans la prononciation.

Ensuite, nous notons des contrastes dans les champs lexicaux et une discordance dans les images. On peut enregistrer la contradiction entre l'image poétique centrale « the summer poem » avec son atmosphère estivale, qui sera contrariée par des images concrètes telles que « lunchtime news » qui tente de provoquer un effet de surprise chez le lecteur. Cette technique du « choc » est souvent utilisée par ce poète, il contrarie une image concrète par une autre abstraite et vice-versa. La poésie est, selon Marechera, une quête de soi et de l'univers. Elle jaillit de l'écart, de la surprise, de la méditation, de l'étonnement. Le poète souligne souvent le contraste entre des idées abstraites et concrètes et combine les deux dimensions.

Même si on essaie de trouver un message dans ce poème, on ne peut qu'assurer qu'il s'agit, dans la première partie, d'un manifeste poétique et, dans la seconde partie, d'un échantillon de cette écriture poétique qui se rapproche du « pure gibberish » comme l'affirme Marechera, du « non-sens », concept poétique surréaliste par excellence.

Veit-Wild confirme cette interprétation et analyse ce poème servant de manifeste poétique en écrivant :

The poet also illustrates that what might seem to be mere gibberish is held together by a delicate weaving of sounds and rhythm: while the initial wishing sound of 'shake' is taken up in 'peaches' – almost an onomatopoeic reflection of the rustling wind – it finds a rhyme in 'rake'; this in turn alliterates with 'ripe' and lives on in the assonance with 'taste'.

The stanza is illuminated from within by the sensations of summer – the smell, the taste, the light – and thus becomes a ‘summer poem’, the central image that holds all together. Yet the brutally abrupt ‘lunchtime news’, with its syncopated placement, breaks into this peaceful atmosphere with the strident noises of outside reality. The ‘news’ leads on to a mundane actions such as swallowing ‘castor oil’, which with its nasty taste and smell contrasts starkly with the pleasant sensations of summer. This is typical of the Marechera shock effect that he uses in many of his poems.³⁴⁶

Marechera conçoit son rôle d’écrivain comme étant celui de choquer pour éduquer. On trouve de nombreuses ressemblances avec le surréalisme chez ce poète, à savoir la folie, le hasard et la transgression. Ce sont des sujets d’écriture combinés à des techniques précises pour dévoiler des vérités qui demeurent cachées à d’autres lecteurs. Dévoiler l’inconscient est aussi une technique d’écriture littéraire. Le choc en est une autre. Le rêve, le choc et la folie en tant que sujets et techniques d’écriture accompagnés d’images frappantes sont les thèmes majeurs adoptés par les surréalistes et Marechera.

Le rapport entre son écriture surréaliste et la condition postcoloniale est manifesté dans les choix littéraires que fait l’auteur. La forme et le contenu sont reliés aussi aux nouvelles données historiques de la réalité postcoloniale. Marechera cherche un nouveau langage artistique capable de transmettre les nouvelles réalités du Zimbabwe. Le changement littéraire, selon lui, ne s’effectue que par des outils littéraires.

4.14.4 Extraits poétiques de Marechera à affinité surréaliste

4.14.4.1 Subversion des paradigmes littéraires dominants dans la littérature africaine

Sur le champ poétique – domaine de la tendance surréaliste marécherienne par excellence – la Négritude a célébré le genre poétique comme un médium important de l’écriture contestataire de la lutte et de la protestation anticoloniale. La poésie se perpétue mais ses formes et ses enjeux changent. Senghor et Césaire, parmi d’autres figures fondatrices du mouvement littéraire de la Négritude, se retrouvent être la cible d’une attaque critique féroce et sont condamnés par Marechera qui contredit leurs écrits, car selon lui, ils auraient célébré une version romantique de l’histoire africaine. Marechera veut transmettre dans sa poésie un contre-discours, il nage à contre-courant et

³⁴⁶ Veit-Wild. 2006. « Mad Writing – Writing Madness ». In Veit-Wild. *Writing Madness*. p. 54.

tente d'imposer de nouveaux contours thématiques, à savoir la poésie de la folie, le lyrisme intimiste individuel surréaliste, l'ambiguïté qui est inversion et subversion de la poésie de la nostalgie.

Grâce à l'exemple poétique suivant, nous mettons en évidence la position antagoniste de Marechera vis-à-vis de l'école littéraire de la Négritude. L'auteur écrit et déclare la rupture dans son poème « In Jail the Only Telephone is the Washbasin Hole : Blow and We'll Hear! » :

Write the poem not from classroom lectures
But from the barricade's shrieking defiance
From the mortuary's brightly frozen monocle
From day's gunburst to night's screaming human torch
From bleeding teeth that informed to underground
Perception of black fire

Write the poem not from the rhyme & reason of England
Nor the Israeli chant that stutters bullets against
Palestinians
Nor (for fuck's sake) from the negritude that negroed us
Write the poem, the song, the anthem, from what within
you
Fused goals with guns & created citizens instead of slaves

Do not scream quietly
We want to hear, to know
And forge the breastplate a poet needs against THEM!³⁴⁷

Ce poème exprime le désir de Marechera de créer sa propre réalité alternative, qui remplace la *vraie* « réalité », et ses implications idéologiques courantes. La métamorphose, qui se réalise par le biais de l'écriture littéraire, représente le terrain de libération de Marechera. La création poétique est pour lui le moment de dépassement et de transcendance des cadres restreints et des conformismes idéologiques habituels. Marechera insiste sur la nécessité de dépasser l'histoire et la politique pour atteindre la créativité artistique authentique.

³⁴⁷ Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 195.

4.14.4.2 La poésie comme univers intimiste et individuel de son créateur

Ce poète pense que la qualité artistique de la poésie ne doit pas prendre pour origine le nationalisme culturel ou la guerre de libération. La qualité poétique ne doit pas se baser sur le « black fire », métaphore de la guerre de libération, ni sur le regard eurocentriste dont l'origine est « the rhyme and reason of England » et ne doit également pas partir de la doctrine afrocentriste de la Négritude mais doit s'épanouir en prenant comme point de départ « from what within you ».

Marechera était préoccupé par des sujets avant-gardistes et par la quête de la liberté individuelle plutôt que par les préoccupations postcoloniales de l'agenda national. Ce poème sert de contre exemple pour le dépassement des thèmes familiers. Marechera est poète de l'humanité et internationaliste du Nous. Il s'identifie ainsi à la cause de la condition humaine en général par un engagement littéraire universel. Il est contre le conformisme mental, surtout artistique et littéraire et en faveur d'une pluralité des voix et une multiplicité des approches et des perspectives philosophiques et esthétiques.

Ce poème de Marechera montre l'écart et la rupture avec la tradition poétique de la Négritude et du nationalisme culturel et leurs paradigmes dominants : l'engagement politique et culturel, les anciens couples dichotomiques colonisé / colonisateur et déclare parallèlement l'opposition du « je » au « nous ». De plus, le Noir était considéré comme interchangeable, comme figure historique et nostalgique rappelant un passé africain précolonial romantique avant l'arrivée du colonialisme. Le thème de l'esclavage était un sujet majeur et une métaphore englobant la terre, la cause des Noirs et la lutte anticoloniale. Nous enregistrons donc la présence d'un souffle militant et anticolonial chez Senghor et Césaire, faisant retentir le « grand cri nègre » prônant l'émancipation et la libération des Noirs des chaînes du colonialisme européen.

Écrire le poème comme un résultat des aspirations, flux et reflux de ce qu'on sent en nous-mêmes, une voix interne qui sera le porte-parole du « je », un miroir individualiste, singulier et subjectif qui se réclame indifférent des perspectives collectives. Marechera choisit une voix interne humaine qui touche tout le monde.

4.14.4.3 Contours thématiques de nature surréaliste dans « Throne of Bayonets »

Dans la troisième partie du long poème intitulé « Throne of Bayonets », extrait de son recueil poétique *Cemetery of Mind*, Marechera écrit :

Brilliant blue grass, white
Sandals and nibbled biscuits;
An empty plinth where Rhodes' statue
Stood. From the dreaded hours of darkness
I arrive at the Book Centre
Hungry for knowledge
And spend precious life hours browsing
Through nihilistic theories.
My lunch is a bench in Cecil Square
A Gideon's Bible and the newspaper.
Sleek cars and soft-drink trucks
Blonds in high heels and blokes in dread
Are these the vision, the ornament of the
Moment? Will I ever know how much
I cannot ever know – place and pace
Of coherent poetry in the gibberish rhythm
Of available "reality"?
Denim-clad ambition drinks Castles
In the Long Bar; tonic water and ice
Time's soothing spirit in the less than
Glittering talk:
Hagar the Horrible
In the washtub of Viking socialism;
The strong tea and margarine of jaded Apostles
Stoned on Revelations
And – as always – the question of my
sanity or insanity. No time but such talk
With semantic digression disputing the way
I should walk.
Plead private cares the arthritis
In my plans
Stuttering, trembling, ejaculating
At the edge of the ruthless dream.³⁴⁸

Le poème « Throne of Bayonets » fut publié en 1984 au Zimbabwe. Dirk Kloppe a analysé ce poème dans son article publié sous le titre « The Outside Within: Marginality

³⁴⁸ Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 46.

as Symptom in Marechera's "Throne of Bayonets"» extrait du recueil d'essais critiques *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* (1999). Ce critique a analysé ce poème uniquement en sous l'angle politique et en entreprenant une lecture postcoloniale sans envisager son angle surréaliste.

Certains poèmes de Marechera reflètent l'orientation surréaliste de sa poésie. Des extraits de son long poème « Throne of Bayonets » que nous analyserons en particulier en partant du point de vue thématique, servent d'exemple emblématique.

A son retour d'exil au Zimbabwe en 1982, à partir duquel il a capté les flux et reflux de la société de Harare, Marechera se focalise sur la réalité concrète de celle-ci. Ses observations sont combinées à des réflexions sur la politique, sa poésie et le rôle de l'écrivain africain dans la société postcoloniale et son affirmation de l'individu contre les aspirations, perspectives et devoirs collectifs.³⁴⁹ Marechera traduit cette idée dans son long poème et plus précisément dans le vers extrait de son recueil *Cemetery of Mind* : « Dare the black poet say / I am what I am? »

Marechera traite divers thèmes de préoccupations postcoloniales dans sa poésie par le biais des modes d'écriture littéraire d'orientation surréaliste. Cet extrait du long poème « Throne of Bayonets » le confirme.

Nous essaierons, dans cette partie du chapitre, de traiter particulièrement l'emploi de l'inconscient en tant que sous-aspect surréaliste. Même dans l'entretien avec Veit-Wild dans son anthologie intitulée *Patterns of Poetry in Zimbabwe*, Marechera insiste sur l'aspect de l'automatisme dans son écriture poétique en soulignant le fait qu'il ne commence jamais avec une idée spécifique au début d'un poème. Il commence souvent à rédiger le poème en débutant avec la première phrase.

Le début de cet extrait poétique commence par une question philosophique mettant en exergue une réflexion sur le savoir. La voix lyrique doute de l'existence d'une réalité claire à identifier dans le monde qui l'entoure.

Il y a une forte réalité qui l'entoure dans ce poème. Quel genre de réalité existe-il autour de lui ? Une réalité de nature concrète l'encercle. Il reflète d'une manière automatique ses sensations, c'est-à-dire il enregistre et transmet ce qu'il sent, à l'instar d'un sous-principe d'écriture surréaliste. D'autre part, ce milieu urbain atteste de la solitude et de l'exil interne du poète souffrant de crises existentielles.

³⁴⁹ Cf. Veit-Wild. 1999. « Introduction ». In Marechera. *Scrapiron Blues*. p. viv.

Le poème est écrit de manière associative sous forme d'une collection d'impressions. Marechera l'a publié au début dans son ouvrage *Mindblast*, en 1982 après son retour au Zimbabwe. Marechera était alors souvent accompagné d'une machine à écrire et déambulait dans le centre-ville de Harare. Il s'assoit dans le parc de Cecil Square, un petit parc carré et il écrit. Ce parc est appelé « Africa Unity Square », depuis l'indépendance. Cette dénomination nationale qui remplace la dénomination « Cecil Square » ; nom existant pendant l'ère coloniale ; rompt avec le temps des fondateurs de la Rhodésie et toute signification coloniale.

Le moi lyrique décrit ce qu'il sent et ses impressions. Il décrit dans ce poème possédant des images concrètes ce qu'il mange et ce qu'il boit, ce qui se passe à côté de lui, les magasins, la librairie qu'il visite fréquemment, les gens qui se trouvent dans les bars. En fait, ce poème est très autobiographique, le poète collecte des impressions concernant son entourage.

La voix lyrique nous informe de l'absence d'un domicile fixe et la rue devient son domicile. Marechera couche dans les rues de Harare. Il part toujours au « Book Center » pour lire. Il lit beaucoup car il est « hungry for vowels » et à la place de prendre son déjeuner, il affirme « My lunch is a bench ». A la place de quelque chose à manger il a quelque chose à lire notamment « Giedon Bible » à cause du manque d'argent.

Fragments poétiques connotant l'écriture automatique et le hasard objectif

La voix lyrique doute de l'existence d'une réalité concrète et partant de là, également de l'existence d'une poésie cohérente. La réalité est « gibberisch » et de la même façon l'est la poésie. Le principe de « l'intervention du hasard » renvoie au principe de Tristan Tzara. Le mot « gibberisch » résume la dimension surréaliste du poème. Ce mot réfère à tout ce qui est incohérent, hermétique, dense, inconcevable et incompréhensible. Cet énoncé présente un concept-clef pour comprendre le poème. Pour cette raison, la voix lyrique enregistre une réalité floue ne possédant aucune vision claire et induit l'impossibilité de créer une poésie cohérente et claire dans un tel cadre ambigu.

Le mouvement de l'état d'esprit du moi lyrique est en contradiction avec le rythme de l'entourage décrit. Pour cette raison, les images poétiques utilisées pour la description des impressions du moi lyrique de l'environnement autour de lui sont des images marquées par la dimension concrète « Denim-clad ambition drinks Castles », en utilisant

la métonymie dans ce vers pour désigner la nouvelle élite au Zimbabwe libre, symbolisée par le mot « denim clad », c'est-à-dire jeans, qui sont en train de boire de la bière de marque « Castles ».

A travers la personnification des *jeans* qui boivent de la bière, la métonymie est employée pour décrire les gens importants, des élites qui sont désignés à travers leurs caractéristiques et par la métaphore « ambition » qui symbolise le machiavélisme de cette catégorie de gens.

D'autres images poétiques reposent sur une combinaison des éléments concrets et abstraits tel que dans le vers « The strong tea and margarine of jaded Apostles ». Le poème est marqué par des énoncés fragmentés. Cette fragmentation est le miroir de la nouvelle société et du nouveau contexte sociopolitique postcolonial. La voix lyrique décrit des gens qui boivent et les impressions des gens qui l'entourent. Elle revient ensuite et se souvient des choses concrètes réelles. Ensuite, dans l'atmosphère de ce bar, la voix lyrique développe un sentiment de confort et de relaxation que l'on peut ressentir à travers le réseau lexical de l'alcool permettant l'évasion hors de la réalité et représenté par les termes « tonic water », « spirit » et « soothing ». La syntaxe et les marques de ponctuation sont incohérentes dans le poème. Le poète vise délibérément la transgression des règles de grammaire et de syntaxe en insérant des mots et en combinant des registres lexicaux distincts rendant le poème proche de la poésie surréaliste.

Il traite la question du socialisme au Zimbabwe libre en faisant référence à la métaphore « washtube of socialism », thèmes abordés par la nouvelle couche des élites du nouvel ordre postcolonial dont le contenu est à peine important – selon la voix lyrique. Il compare les socialistes à « Hagar the Horrible », le Viking le plus populaire au monde mais néanmoins personnage ridicule.

Rôle de la révélation comme base de la poésie pour Marechera

Le poète met en évidence ensuite un concept important de l'écriture poétique notamment la révélation. Après, le moi lyrique se replie sur lui-même et sur son déjeuner, pain et margarine, formant ainsi des images concrètes.

La révélation, en tant que notion poétique, est présente dans le texte. La notion de la révélation diffère du réalisme et de sa mimésis en tant que théorie d'art. La révélation,

concept dans la littérature et l'art, présente un point de départ dans la lecture poétique et aide à créer des rapports inattendus et originaux, des correspondances entre les êtres et les choses. Par exemple, le choix du registre lexicologique, ici le lexique relevant de la cuisine, n'opère pas dans un but réaliste – qui nous aide à identifier l'appartenance à une couche sociale, référant au niveau économique ou matériel du décrit – ou encore figuratif, c'est au contraire les choses habituelles qui ont subi elles-mêmes une métamorphose et servent de clef vers une nouvelle tendance, basée sur la révélation et non sur la représentation des objets réels dans un sens figuratif. La révélation est à déchiffrer dans l'insertion du thé et de la margarine dans un univers poétique surréaliste qui dévoile un écart, même dans l'écriture de Marechera, marquée par la peinture sociale du monde colonial dépravé dans *House of Hunger*. Nous remarquons donc le passage vers une nouvelle voie, celle de l'intégration d'objets familiers ayant pour objectif de transgresser le réel.

Thème de la folie et sa signification chez Marechera

La voix lyrique s'interroge sur sa santé mentale. La folie chez Marechera est avantageuse parce que thérapeutique. Ce principe d'écriture littéraire surréaliste est un miroir du désordre mental et social selon Marechera. Dirk Klopper considère la « textual madness » du poème « Throne of Bayonets » comme étant « a productive madness. It is an articulation of marginality which does signify, even if signifying nothing but a disruptive disorder from which a new order may [...] begin its presencing. »³⁵⁰

On comprend l'écriture de la folie dans un sens constructif, à savoir peindre le désordre et le chaos pour susciter la quête de l'inverse, autrement dit celle de l'ordre, de l'optimisme et de la réincarnation. Un nouvel ordre peut émerger et un nouvel homme peut naître ce qui montre un écho surréaliste.

Lorsque le moi lyrique entre dans le bar décrit, il boit une bière et chacun se demande s'il est fou ou s'il s'agit plutôt de son mode de vie. La frontière entre les deux terrains pour lui est très fine. Les gens parlent de ce poète maudit. En fait, ils le considèrent comme une figure brisée en quête de soi, caractérisée par la déraison et l'irrésolution : « Disputing the way I should walk ». Ces gens pensent que le chemin qu'il prend n'est

³⁵⁰ Klopper, Dirk. 1999. « The Outside Within: Marginality as Symptom in Marechera's "Throne of Bayonets" ». In Veit-Wild & Chennells. *Emerging Perspectives*. p. 121–135. p. 124.

pas le meilleur et lui exposent la manière dont il doit se comporter et quel itinéraire il doit prendre. C'est une métaphore de ce qu'il se passait dans sa vraie vie : les gens dans l'entourage de Marechera ne sont pas satisfaits de son mode de vie anormal en tant que poète. Marechera pense que seule une prise de distance par rapport à autrui et à ses exigences du « Way I should walk » peut être son refuge. Le repli sur soi et sur son corps solitaire représente pour lui la seule solution. Le poème se situe parmi dans le champ de la poésie postmoderniste. Le problème central, que Marechera traite dans cet extrait, est de savoir s'il y a un rôle pour la poésie postmoderniste dans l'Etat postcolonial du Zimbabwe.

La réponse se résume dans la fin du poème, plus exactement dans les deux derniers vers où le moment de l'éjaculation dans le rêve représente celui de la fusion avec soi-même comme dernière alternative. Dans le paroxysme du rêve se réalise l'affirmation de soi. Pour cette raison, chez Marechera, la voix lyrique est individualiste.

Vers la fin surréaliste du poème, représentés par les deux termes « stuttering » et « trembling » les deux mouvements de l'humain d'un côté corporel et de l'autre spirituel sont unis dans le rêve.

Traits de l'image poétique marécherienne

Des références concrètes du quotidien, un langage partiellement obscène et grossier vers la fin, un mode d'écriture d'ordre postmoderniste, des images poétiques et des expressions associatives affirment l'existence des éléments surréalistes.

L'image poétique de Marechera est basée sur la juxtaposition des éléments antithétiques. Ses images sont disparates l'une de l'autre, ce qui le rapproche de l'image surréaliste tels que Pierre Reverdy en a défini les caractéristiques. Il y a des images poétiques antithétiques dans cet extrait combinant des images symboliques et abstraites avec d'autres concrètes. Même si les images sont contradictoires, étant donné que l'une passe à travers l'autre, cela confirme l'orientation surréaliste de ce poème notamment le principe de la résolution des contraires.

Valeur des concepts de rêve, d'inconscient et de sexualité pour Marechera

La présence des thèmes de la sexualité et de l'érotisme n'est pas gratuite comme dans l'écriture surréaliste mais ces concepts sont plutôt intégrés dans l'agenda littéraire du

poète qui essaie de traiter les cataclysmes postcoloniaux en exploitant le potentiel libératoire que les techniques surréalistes peuvent offrir à l'écrivain africain. Au cours de sa révolution poétique et de sa quête de la liberté psychosexuelle, Marechera met en jeu un nombre important des principes d'écriture littéraire d'ordre surréaliste, et plus particulièrement l'automatisme et la sexualité. Il a abandonné la tradition littéraire du phallus conquérant – comme on la voit clairement dans le roman postcolonial de Tayeb Saleh *Saison de la migration vers le Nord* (1969) ou également dans *Xala* (1973) de Sembène Ousmane ; en effet la présence du phallus dans ce poème à travers la métaphore « Ejaculating » a de nombreuses significations. La symbolique de cet énoncé réside dans le fait que la sexualité de l'homme africain a toujours représenté une source de peur, une menace pour la raison et le *statu quo*. La valorisation du désir libidinal de la part du poète signale son refus du calcul, de l'autocensure. D'autre part, le fait de déclarer la libido et l'instinct sexuel comme étant l'essence de l'humain permet de mieux mettre en exergue la qualité transgressive de son écriture poétique. La libido est combinée au rêve dans ce poème. En interprétant cet extrait nous remarquons des affinités surréalistes. Cette zone obscure devient pour Marechera un sujet d'écriture de grande importance.

Marechera traite la découverte de sa sexualité et la célébration du phallus, qui incarne une résistance aux normes et aux codes sociaux et qui trouve son paroxysme dans l'explosion existant sous le terme de « Ejaculating » présentant une image poétique extraordinaire qui met l'accent sur le fait d'éjaculer, fait physique, pour insister sur le rôle de la corporalité et sur la sexualité chez Marechera – qui se rapproche de la fonction de la sexualité dans le surréalisme. Cette présence de la sexualité, comme sous-aspect de l'écriture surréaliste, valorise à un certain degré le corps et l'inconscient.

Marechera est en faveur d'une poésie qui célèbre le « je » et les enjeux de sa sexualité, l'incarnation concrète du corps et la présence du phallus comme nouvel élément qui renvoie à la sexualité ainsi qu'un langage obscène, parfois brutal, issu du champ scatologique. Ce poète déclare sa rupture avec les orientations courantes et conformistes de pensée et annonce l'authenticité qui commence par admettre et par reconnaître sa corporalité et sa sexualité comme un sujet de taille et de valeur pour sa poésie.

L'image humaine est représentée, chez les pionniers du mouvement de la Négritude, de manières diverses, notamment par le biais d'images-symboles telles que la femme qui a incarné une métaphore du continent africain.

Importance excessive du subconscient dans la représentation de l'humain

La représentation de l'humain, avec Marechera, se trouve métamorphosée et transformée en un cri personnel. L'humain est subjectif et individuel, il se présente par son imaginaire, proie de ses propres désirs, angoisses et cauchemars, son inconscient refuse d'être le miroir de l'inconscient collectif et se replie sur lui-même, fragmenté et ambigu. Nous remarquons un imaginaire marqué par une forte présence du désir, du corps, en proie à ses instincts brûlants et livré à sa propre corporalité, celle-ci se manifestant souvent par un ton tragique célébrant la sexualité comme une notion dans la littérature. L'humain est donc représenté dans la dimension du plus humain qui est exprimé dans le terme assez révélateur de « Ejaculating ». L'écriture littéraire se réalise dans le fait de faire sortir le scandaleux, le caché, l'oublié et le côté obscur de l'inconscient et de la société. L'écriture dévoile les mécanismes humains. Pour cette raison le poète préfère les perspectives du fou, de l'enfant et de l'homme de la rue – des perspectives surréalistes confirmées.

Avec Marechera, nous remarquons un passage au « je » fantastique qui fait écho à « from what within you ». Le « je » est simplement le nouvel enjeu, un univers en soi, proie de ses propres phantasmes. Le premier « je » de Césaire entretient des relations avec la communauté et l'histoire, un « je » de continuité avec la génération des poètes de la Négritude. Cependant le second « je » de Marechera déclare un nouvel enjeu de rupture qui possède et impose ses propres mesures.

Le champ poétique des pionniers de la Négritude est bouleversé et devient un terrain plein de transgressions en tous genres. Le réseau lexical du corps et la présence du phallus, en tant que sous-aspect relié aux thématiques du champ scatologique-sexuel présent à travers des expressions telles que « Ejaculating », font allusion à Antonin Artaud plutôt qu'aux écrits de Léopold Sédar Senghor.

Pour Marechera, l'Homme se définit avant tout par son subconscient et ses contingences physiques et l'instinct devient donc, dans sa poésie, le centre de gravité de sa représentation de l'humain. Le subconscient, cette particule chère aux surréalistes

européens – dans laquelle « réside la vraie vie » – qui célèbre son triomphe et sa présence par l'expression « trembling », fait l'objet de la quête poétique de Marechera. C'est le lieu d'une nouvelle orientation poétique. L'auteur le fait sortir et ose le faire dans une écriture poétique hermétique en défiant totalement les normes d'écriture et sans prendre en considération les conventions sociales, politiques, idéologiques ou culturelles. Cette position de refus se résume en un cri : « Ejaculating » présentant une image extraordinaire et frappante, qui sert de métaphore, mettant en jeu la production intellectuelle et la création artistique du poète.

Le rêve, comme élément de base et principe de valeur pour les surréalistes, trouve aussi sa place chez Marechera qui veut construire un nouveau langage alternatif qui sert de pré-condition pour la construction d'une nouvelle société. Les techniques d'ordre surréaliste que Marechera met en exergue sont uniquement des moyens techniques. Il les met en jeu pour atteindre des fins intellectuelles tels que le fait d'explorer son individualité, démasquer les formes et discours du *statu quo* et l'ordre des réalités concrètes. Les thèses et enjeux théoriques posés par Marechera seront repris d'une manière littéraire indirecte dans sa poésie.

Les figures stylistiques employées sont, entre autres, les figures de l'opposition telles que l'antithèse, le paradoxe, la contradiction, l'oxymore considérées comme clefs de l'expression surréaliste marécherienne.

Cet extrait poétique est important car il montre un arrière-plan poétique surréaliste. Le poème éveille les sens et les sentiments. Marechera précise encore une fois sa position contre les attitudes marquées par l'esprit de collectivisme, les perspectives collectives et les notions plurielles des critiques.

4.14.5 Présence des emprunts littéraires avant-gardistes dans la poésie de Marechera

On remarque souvent chez Marechera la présence de ressemblances avec d'autres textes prouvant l'existence des intermédiaires littéraires et des rapports d'intertextualité avec d'autres auteurs et intellectuels européens, acteurs de l'avant-garde, du surréalisme au dadaïsme, de l'absurde à l'existentialisme tels que Jean-Paul Sartre, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et les écrivains américains de la Beat Generation comme Allen Ginsberg. La littérature mondiale et en particulier la littérature européenne

trouve écho chez cet écrivain internationaliste et ardent défenseur de l'idée de l'unicité de la littérature à l'échelle mondiale, qui refuse toute règle ou norme qui pourrait exiger de l'artiste de se limiter ou de réduire son art en faveur d'un agenda politique, culturel ou social ainsi que toute autre sorte de limitation à l'échelle des formes ou des thématiques.

Néanmoins, nous remarquons également des intermédiaires littéraires et des éléments qui tracent la continuité avec le passé littéraire africain sous ses aspects divers, notamment l'engagement politique de l'écrivain. Il y a des séquences poétiques assez nombreuses, traitant de manière claire et précise les problèmes de la société postcoloniale et transmettant une critique sociale et politique de la transition d'une situation coloniale à une autre postcoloniale. Citons à titre d'exemple le long poème « Throne of Bayonets ». L'engagement sociopolitique est très courant dans la littérature africaine. L'engagement, dans ses formes diverses, et son opposé, l'enclin au monde du subconscient, sont en fait complémentaires. L'un passe à travers l'autre et les deux modes possèdent des préoccupations communes qui sont de dévoiler le caché, que ce soit humain, social ou politique. Ce sont uniquement les modes de représentation littéraire qui diffèrent mais l'objectif reste le même.

4.14.6 Du dadaïsme à la Marechera

Nous trouvons dans les poèmes surréalistes de Marechera, ses entretiens avec sa biographe Veit-Wild, ses partis-pris et ses définitions proches des écoles dadaïstes et surréalistes. Dans sa poésie, il utilise les conceptions de ce genre d'écriture ainsi que maintes techniques littéraires surréalistes telle que l'écriture automatique. Ceci montre bien et illustre cette tendance chez cet auteur, où l'influence dadaïste typographique est claire dans certains poèmes, notamment le poème suivant intitulé « Even Poets Enjoy Incidents ». La qualité poétique de Marechera réside dans ce poème plutôt dans la forme que dans le contenu. Marechera écrit :

I'm
Free
Zing
The
Roo
Min
You went

R'art talk
1st IN!
Out
In! O! cry
 Dra MAMA! IT'S THAT POET!³⁵¹

Ce poème typographique d'ordre dadaïste est programmatique de l'agenda surréaliste de Marechera.

Il existe deux possibilités de lecture de ce poème. Nous pensons que la voix lyrique est présente dans le premier pronom personnel « je » que nous pouvons envisager de manière double. Nous dégageons un message dont le contenu est la froideur interne et extrême qui règne dans la salle et à laquelle la voix lyrique fait allusion.

L'endroit où la voix lyrique se trouve est une salle qui est le point de référence « The Room in You went ». On peut imaginer la présence d'une ou plusieurs autres personnes autour de la voix lyrique participant à une conversation sur l'art « art talk ». Il s'agit peut-être d'un vernissage d'exposition.

La seconde manière de lire ce poème dadaïste est la présence d'une femme, une mère plus précisément, et de son enfant. La perspective de l'enfance est importante parce que productrice et célébrée par les surréalistes.

L'énoncé qui suit est proche des paroles d'un enfant « Dra MAMA! ». Cet énoncé renvoie de même au titre du poème, révélateur de l'un des principes d'écriture surréaliste à savoir, le principe poétique de « l'intervention du hasard » dans l'écriture, car « Even Poets Enjoy Incidents ». L'incident est une métaphore pour l'écriture poétique automatique et dadaïste, ainsi que Tristan Tzara l'explique dans les grandes lignes, considérant le poème comme un ensemble de hasards.

Le titre confirme l'orientation typographique et dadaïste du poème. Le poète interrompt et divise les mots du poème dans un jeu de mots qui met en relief des sonorités phonétiquement similaires comme dans l'énoncé « Dra MAMA! ».

Les scènes décrites sont approximativement typiques des vernissages à Harare. Les amateurs de l'art progressiste se rencontrent et abordent des thèmes artistiques.

En dernier lieu, nous enregistrons la réaction des gens présents dans la salle vis-à-vis de la voix lyrique qui est présente dans l'énoncé « IT'S THAT POET! » qui se sent mal à l'aise, qui entre et sort pour entrer à nouveau « 1st in out in ». Le mouvement dans la salle est décrit par les couples opposés « in », « out » et « in ». Marechera aime le milieu

³⁵¹ Marechera. 1992. *Cemetery of Mind*. p. 192.

et l'arrière-plan urbain, les bars des hôtels, les lumières de la ville, sa poésie est la chanson du paysage urbain par excellence.

4.14.7 Valeur de la contribution poétique de Marechera pour la scène littéraire au Zimbabwe

Le succès de Marechera se manifeste dans la place qu'occupe sa poésie dans la scène littéraire zimbabwéenne postcoloniale. Cet auteur est une figure admirée par les jeunes étudiants et écrivains zimbabwéens. Comme l'assure Veit-Wild dans ses études critiques diverses, son importance ne réside pas dans le fait d'innover en ce qui concerne la poésie africaine mais dans la manière avec laquelle il a remodelé le rôle de l'artiste dans la société, dans son énergie et sa conscience sociale et politique et dans son refus de promouvoir les discours idéologiques servant le nouvel ordre du Zimbabwe postcolonial.

4.14.8 Résumé

Le problème du désaccord des écrivains et critiques littéraires du Zimbabwe avec les écrits récents de Marechera se justifie par l'argument suivant. Le Zimbabwe, en tant que dernière colonie africaine a gagné son indépendance après le régime raciste de la Rhodésie de Ian Smith. Les horizons d'attente de l'écrivain se résument dans la contribution positive optimiste pour un meilleur avenir et le brossage de ce nouveau devenir pour ses confrères. Au contraire, Marechera a essayé de critiquer, par un esprit pessimiste, négatif et même nihiliste en lieu et place d'un engagement politique conventionnel dans l'euphorie collective. Cela a abouti au rejet de l'œuvre autant que de l'homme car il a incarné une voix non-appréciée en ce moment de grandes attentes d'optimisme.

Lorsque Marechera refuse l'engagement politique, culturel et social, il ne refuse pas le principe de l'engagement mais il refuse de soumettre le monde littéraire à l'autorité des diktats des formes prédéfinies officiellement. Il définit son propre engagement qui est un engagement personnel et non dicté.

Selon ce poète, les absurdités de l'Afrique de la postindépendance peuvent être exprimées par le biais d'un langage littéraire transgressif. La réalité anormale aboutit à

des formes littéraires étranges et à des positions artistiques individuelles prises par les artistes post-coloniaux.

L'euphorie des premiers temps de l'indépendance est sensible chez certains écrivains zimbabwéens, on perçoit la joie de la liberté et l'espoir de grandes améliorations. Pourtant Marechera, conscient à la fois du danger à venir et de la nécessité d'une poésie moins subordonnée à la seule expression d'un message politique, se plaignait de la démarche de ses compatriotes et poètes qui ont salué le nationalisme culturel porteur de tous les espoirs tels que l'auteur Musaemura Zimunya.

Il ajoutait que cette conception de la poésie devrait laisser place à une voix plus intime. Non que cette poésie doive se calquer sur une culture européenne. Ce que l'on reproche de manière récurrente à Marechera est qu'il pense que seule une voix individuelle est véritablement sincère. Cet écrivain est contre les frontières dans l'art et en faveur d'un art sans frontières. L'écriture littéraire contemporaine au Zimbabwe présente une mosaïque et une combinaison syncrétique des thèmes africains et européens dans ses formes et styles. Sachant cela, il semble ridicule d'apposer à Marechera l'étiquette de représentant des influences européennes. La majorité des écrivains du Zimbabwe étaient sans doute, à un certain degré, marquée par les influences européennes.

Marechera essaie de transgresser et de rompre avec les règles de la langue anglaise qu'il emploie. Ceci crée un espace de liberté et de créativité. La subversion est la base de la créativité poétique – ce qui est un écho de la position des surréalistes qui respectent à peine les règles de la langue voire les brisent, ce qui joue un rôle libérateur et suscite la créativité artistique. L'anglais comme langue coloniale est devenu le médium d'une émancipation. Cette langue sera la langue littéraire et préférée de Marechera.

La poésie de celui-ci continue les lignes d'orientation idéologiques et intellectuelles et artistiques qui sont déjà pré-formulées dans ses œuvres de prose, récits et pièces de théâtre. Ce poète choisit consciemment les formes du modernisme et de l'avant-gardisme européen pour traiter les problèmes de l'Africain contemporain.

5. Conclusion

Les surréalistes étaient fascinés par le pouvoir de l'imagination, du rêve, du hasard et de la folie. A ce sujet, ils avaient accueilli avec enthousiasme les théories de la psychanalyse de Freud et de Jung. Outre les concepts susnommés, les surréalistes tentèrent de développer et d'utiliser des techniques d'écritures qui pouvaient servir au mieux leur recherche esthétique dans le champ de la psychanalyse. Les surréalistes ne se limitaient pas à la poésie mais ils écrivaient aussi des romans, ils peignaient, sculptaient et produisaient des films. Concernant le domaine littéraire, nous pouvons nommer les techniques suivantes : écriture automatique, jeu surréaliste, jeu des libres associations, rêverie, délire, etc. Les surréalistes s'étaient déclarés partisans d'une liberté artistique totale. De plus, ils valorisaient le subconscient et l'irrationalité et les avaient intégrés dans leur création. L'introduction du domaine de l'inconscient représente alors une révolution avant-gardiste dans le monde de l'art.

Les surréalistes n'ont pas tous eu le même comportement vis-à-vis du marxisme. Nous constatons des divergences. A savoir, certains surréalistes se sont ralliés au Parti Communiste Français mais ont par la suite en 1932 rompu avec le PCF, comme Breton par exemple. Par ailleurs, les concepts, modes et techniques littéraires d'ordre surréaliste ont fasciné la première génération des poètes noirs africains et antillais qui fondent des revues reflétant une inspiration surréaliste très influente.

Césaire, représentant du surréalisme africain, avoue avoir été inspiré par le courant surréaliste. Cependant, à travers la situation coloniale historique des Antilles et de l'Afrique, il a chargé le surréalisme de nouveaux contenus. Les thèmes entre le surréalisme et la poésie de la Négritude y convergent. Le surréalisme africain, au contraire de celui en Europe, dirigé contre la société qui l'abrite et la volonté de détruire sa propre culture, s'oriente dans un premier temps avec Césaire vers l'extérieur, contre l'injustice du colonialisme et son assimilation, puis il évolue dans un second temps, avec Marechera, dans vers l'autocritique et l'auto-analyse. Les deux périodes littéraires africaines critiquent la civilisation européenne et remettent ses valeurs et son rationalisme en question. Plus particulièrement, les poètes de la Négritude ont adopté l'esprit révolutionnaire et le caractère poétologique du surréalisme européen.

L'approche surréaliste chez Césaire est politiquement imprégnée et a un rapport direct avec les thèses majeures de la souffrance et de la révolte des Noirs. Il s'agit d'un

tremplin pour réaliser son agenda de la Négritude. En dépit du fait que les deux écoles diffèrent, il existe des liens signifiants et productifs.

Les deux traditions littéraires africaines considèrent le langage poétique comme un médium de libération. Les surréalistes européens ont voulu manifester leur position anti-bourgeoise et leur révolte contre la société et tenter de l'exprimer par un langage littéraire nouveau. Les Noirs ont voulu traiter la situation schizophrénique coloniale. Dans cette intention, ils ont voulu utiliser la langue française comme un moyen de libération et de décolonisation. Ils ont attribué au surréalisme une valeur positive et des messages d'engagement politique.

Dans la situation postcoloniale en Afrique, nous trouvons aussi une génération littéraire, à laquelle appartient le poète Marechera, qui écrit de manière surréaliste. Ainsi, on se demande, est-ce que le surréalisme a remplacé la Négritude et le nationalisme culturel avec la génération de Marechera ? S'agit-il ici d'une décision littéraire qui tente de traiter la situation problématique de la post-colonie de manière adéquate ?

La liberté absolue de l'esprit poétique unit Marechera, auteur de la génération post-nationaliste à ses prédécesseurs surréalistes. Pour les poètes colonisés et surtout pour les écrivains de la génération de la Négritude, le surréalisme représente en particulier un facteur de libération.

Les intellectuels et écrivains des anciennes colonies auraient trouvé dans la révolution surréaliste, un bouleversement positif permettant à la fois de se retrouver, d'affirmer leur identité et de dépasser le déchirement identitaire. Les frontières sont brouillées dans l'art surréaliste. Sur le plan de la création et de l'expression artistique, les écrivains européens vont trouver dans le surréalisme un modèle de refus de la littérature bourgeoise avec lequel ils vont accéder à d'autres voies, d'autres manières de voir les choses et avoir la possibilité de créer une littérature originale. Les écrivains africains et poètes antillais ont donc naturellement trouvé dans ce mouvement un allié solidaire de leurs aspirations, leurs espoirs de liberté, d'épanouissement et de réalisation de soi afin de s'affranchir de la littérature du colonisateur pour les auteurs de la Négritude et, chez les auteurs de la postindépendance comme Marechera de se libérer des impératifs du nationalisme culturel. Il est conçu comme un appel provocateur pour ranimer l'esprit de contestation dans la littérature.

Plus précisément, nous trouvons chez Marechera, représentant de la génération d'auteurs post-nationaliste, une affiliation au surréalisme au niveau des thématiques telles que les thèmes de l'enfance, de l'onirisme, de l'érotisme, de la folie et au niveau des modes d'expression notamment écriture automatique, écriture-délire, écriture extatique. Dans le surréalisme il a trouvé le modèle littéraire adéquat pour se libérer.

Avec l'avènement des indépendances, le prétexte du colonialisme devient anachronique. Le besoin de dépasser le cadre étroit et infécond de la dialectique nationale s'impose aussitôt. La nouvelle génération des poètes rejette la condition restreinte de l'existence actuelle et reprend à son compte le projet surréaliste en considérant que les maux sont engendrés par le collectif. En s'inspirant des enseignements de Rimbaud, Marx et Freud, Marechera appelle à la réactualisation d'une individualité longtemps étouffée par l'hégémonisme culturel national postcolonial.

Nous devons rappeler que le surréalisme est, par vocation, catalyseur de toutes les énergies rebelles, fécondes, libératrices et créatrices de l'homme. « *Changer la vie et transformer le monde* », le projet surréaliste s'agence autour de la synthèse de ces deux mots d'ordre. Nous retrouvons cette même adéquation chez les écrivains qui ont commencé à écrire après les années d'indépendances avec notamment Marechera.

En effet, l'appel de Marx demandant de réformer radicalement la société et celui, orphique de Rimbaud, invitant à rendre l'homme à lui-même, à ses rêves, en l'engageant à dynamiter les vieux humanismes n'ont d'autres buts que la désaliénation totale de l'homme.

A l'instar des surréalistes, Marechera explicite le rapport entre éros et création, sexualité et littérature. Il s'inspire du délire, de l'onirisme et de la folie simulée qui servent de modes d'expression contre tous les interdits et les tabous. Il a prôné l'irrationnel et l'absurde comme principe de vie et mode d'expression afin de protester contre une existence marquée par la déraison et la médiocrité. Pour cette raison, Mark McMorris argumente : « One feels that a madness has suddenly afflicted the poet or perhaps that the poet's – society's – madness has found a voice. Auditions of zaum, sound poetry, transrational writings, but to my mind these sounds *trigger terror*, which is far from the surrealist antic revolution. »³⁵²

³⁵² McMorris, Mark. 2001. « Sincerity and Revolt in the Avant-Garde Poetry: Créolité, Surrealism & New World Alliances ». In *Tripwires*, 5, Fall 2001: pp. 41–64. Ici p. 46.

On peut dans ce contexte noter que l'époque se prête mal à la poésie comme genre littéraire, contrairement aux années 50 et 60 où l'illusion soutenait l'enthousiasme des indépendances à venir. Les Noirs de Paris, que l'on rencontrait à la période de l'entre-deux-guerres, sont principalement des Antillais et des Africains. Hommes d'action, ils s'emploient à lutter contre l'assimilation culturelle afin de faire reconnaître leurs positions intellectuelles et leurs idées et de défendre leurs intérêts. En ce qui concerne leur surréalisme, Chevrier voit que « [q]uant au surréalisme, en dépit des liens qui unissaient le groupe de *L'Étudiant noir* à Philippe Soupault et à Robert Desnos, il ne fut qu'un moyen passager au service d'une recherche originale. »³⁵³

Le surréalisme était, pour les poètes occidentaux, employé pour dynamiter leur propre société et la langue, espace et lieu par excellence pour cette révolution. À côté de cet aspect négatif et destructeur du surréalisme, il existe un rôle positif pour les intellectuels antillais, faisant du mouvement « un instrument de reconquête de leur personnalité, de leur identité profonde. »³⁵⁴ Les poètes noirs vont s'en servir pour une révolte plus fondamentale. À la différence des surréalistes français qui combattent la structure de leur culture et civilisation, les Noirs combattent des structures étrangères et un ordre social détesté du fait de la colonisation. Concernant l'écriture teintée de surréalisme d'Aimé Césaire, Jean-Paul Sartre écrit dans son célèbre article « Orphée Noir » : « Le surréalisme, mouvement poétique européen ... dérobé aux Européens par un Noir qui le tourne contre eux et lui assigne une fonction bien définie. »³⁵⁵

D'un autre côté, les stratégies et techniques d'écriture littéraire postmoderniste seront utilisées par les écrivains africains pour montrer le grotesque et l'absurde de la situation postcoloniale et pour traiter les problèmes de l'Afrique contemporaine prouvant l'existence d'influences des avant-gardes littéraires européennes surtout sous son aspect surréaliste. Le poète Marechera, représentant de la génération des écrivains post-nationalistes, intègre des techniques d'écriture littéraire surréaliste pour traiter l'irrationalité des réalités de la nouvelle Afrique libre.

Tout comme les peintres occidentaux rencontrèrent l'art nègre au début du siècle écoulé alors qu'ils cherchaient des nouvelles formes d'expressivité, le poète africain

³⁵³ Chevrier, Jacques. 1990 (1984). *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin. p. 35.

³⁵⁴ Kesteloot, Lilyan. 2001. *Histoire de la Littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala. p. 46.

³⁵⁵ Kesteloot. 2001. *Histoire de la Littérature négro-africaine*. p. 45.

rencontre aujourd'hui le surréalisme alors qu'il cherche à exprimer son individualité dans une langue occidentale. Ainsi, nous pouvons confirmer l'anticipation de McMorris concernant les futures préoccupations de la poésie africaine postcoloniale que « [o]ne would expect a revolutionary poetry to terrify because it shows us *a self* that we cannot narrate. »³⁵⁶

³⁵⁶ McMorris. 2001. « Sincerity and Revolt in the Avant-Garde Poetry ». p. 47.

6. Bibliographie

- Achebe, Chinua. 1964. « The Role of the Writer in a New Nation ». In *Nigeria Magazine*, 81: pp. 157–160.
- Achebe, Chinua. 1973. « The Novelist as Teacher ». In Killam, G.D. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann.
- Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste. Actes du premier colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire*. 1987. (Paris 21-22-23 novembre 1985). Éditions Caribéennes.
- « Aimé Césaire, du Singulier à l'Universel ». 1994. (Actes du Colloque International de Fort-de-France, 28-30 juin 1993). In Leiner, Wolfgang. (Ed.). *Œuvres & Critiques*. Tübingen: Günter Narr.
- Antoine, R. 1981. « André Breton et les mondes noirs ». In *L'Afrique Littéraire*, 58: pp. 58–70.
- Appiah, Kwame Anthony. 1993. *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford University Press.
- Arnold, James. (Ed.). 1994. *A History of Literature in the Caribbean. Vol. I: Hispanic and Francophone Regions*. Philadelphia: John Benjamins.
- Arnold, James. 1981. *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. London: Harvard University Press.
- Aschcroft, Bill, Griffiths Gareth & Tiffin Helen. (Eds.). 1989. *The Empire Writes Back: Theories and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1968. *Rabelais and His World*. trans. H. Iswolsky. Cambridge MA: MIT Press.
- Balogun, Odun F. 1991. *Tradition and Modernity in the African Short Story: An Introduction to a Literature in Search of Critics*. New York: Greenwood Press.
- Balogun, Odun F. 1984. « Characteristics of Absurdist African Literature: Taban lo Liyong's *Fixions*: A Study in the Absurd ». In *African Studies Review*, 27, 1: pp. 41–56.
- Beier, Ulli. (Ed.). 1979. *Introduction to African Literatures*. London: Longman.
- Bishop, Rand. 1988. « Negritude and the Critics ». In Bishop, R. *African Literature, African Critics: The Forming of Critical Standards 1947–1966*. New York: Greenwood Press. pp. 141–167.

- Blachère, Jean-Claude. 1981. *Le Modèle nègre : Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire-Cendrars-Tzara*. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines.
- Booth, James. 1981. *Writers and Politics in Nigeria*. London: Hodder & Stoughton.
- Bouquet, Dominique. 2003. *Le Surréalisme en France et en Europe*. Paris: Éditions Pocket.
- Bourgeacq, Jacques. 1982. « Surréalisme et philosophie africaine ». In *The French Review* 55, 6: pp. 733–41.
- Breton, André. 1935. *Position politique du Surréalisme*. Paris: Sagittaire.
- Breton, André. 1952. *Entretiens(1913–1952)*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 1955. *Les Vases communicants*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 1971 (1943). « Un grand poète noir: Préface ». In Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine. pp. 8–27.
- Breton, André. 1970. « Légitime Défense ». In *Point du jour*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 1970. « Au sujet de la mort de Majakowsky ». In *Point du jour*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 1977. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, André & D. Rivera. 1967. « Pour un Art Révolutionnaire » [Document rédigé par André Breton et Léon Trotsky]. In *La Clef des champs*. Paris: Union Générale d'Édition.
- Brutus, Dennis. 1999. « Preface ». In Chennells, Anthony & Flora Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. ix–x.
- Céa, Claire. 1970. « Introduction ». In U Tam'si, Tchicaya. *Arc musical, précédé de Epitomé*. Honfleur: Pierre Jean Oswald. pp. 5–27.
- Césaire, Aimé. 1950. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine.
- Césaire, Aimé. (Ed.). 1978. *Tropiques 1941–1945*. (Collection complète) Paris: Jean-Michel Place.
- Césaire, Aimé. 1983 (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine.
- Césaire, Aimé. 1994. « La Poésie... ». In Maximin, Daniel & Gilles Carpentier. (Eds.). *Aimé Césaire: La Poésie*. Paris: Éditions du Seuil. pp. 5–6

- Césaire, Aimé. 1994. « En guise d'un manifeste littéraire ». In Maximin, D. & G. Carpentier. (Eds.). *Aimé Césaire: La Poésie*. Paris: Éditions du Seuil pp. 59–65.
- Chevrier, Jacques. 1988. « Tchicaya le “nouveau barbare” est mort ». In *Jeune Afrique*, 14, 26: pp. 68–70.
- Chevrier, Jacques. 1990 (1984). *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin.
- Chevrier, Jacques. 1999. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris: Nathan.
- Chevrier, Jacques. 1990. *Littérature Africaine : Histoire et grands thèmes*. Paris: Hatier.
- Chennells, Anthony J. & Flora Veit-Wild. (Eds.). 1999. *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press.
- Chinweizu, Onwuchekwa Jemie & Ihechukwu Madubuike. 1975. « Towards the Decolonization of African Literature ». In *Transition* 48: pp. 29–37 & pp. 54–57.
- Chinweizu, Onwuchekwa Jemie & Ihechukwu Madubuike. 1983. *Towards the Decolonization of African Literature*. Washington D.C.: Howard UP.
- Clifford, James. 1988. « A Politics of Neologism: Aimé Césaire ». In *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP. pp. 175–81.
- Cnockaert, André. 1971. *La Passion de Tchicaya : Le caractère dynamique de la rêverie matérielle dans Epitomé de Tchicaya U Tam'si*. Thèse de doctorat. Université Lovanium.
- « “College Press Readers” Reports on “The Depth of Diamonds” ». In Veit-Wild, F. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. New York: Hans Zell. pp. 346–349.
- Crehan, Stewart. 1999. « Down and Out in London and Harare: Marechera's Subversion of African Literature ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 265–281.
- Dogbé, Yves-Emmanuel. 1980. *Négritude, culture et civilisation. Essai sur la finalité des faits sociaux*. Paris: Éditions Akpagnon.
- « Escape from the “House of Hunger”: Marechera Talks about his Life ». In Veit-Wild, F. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. New York: Hans Zell. pp. 1–48.

- Ezenwa-Ohaeto. 1993. « Remembering Dambudzo Marechera ». In *The African Guardian*, 3, May, 41.
- Fanon, Frantz. 1975 (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
- Fanon, Frantz. 2002 (1961). *Les Damnés de la terre*. Paris: Éditions La Découverte.
- Fauchereau, Serge. 2001 (1976). *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*. Paris: Éditions Denoël.
- Feuser, Willfred. 1988. « Wole Soyinka: The Problem of Authenticity ». In *Black Literature Forum* 22, no. 3 (Fall 1988): pp. 555–575.
- Gagiano, Annie. 1999. « Yoked to an altar of lost dreams and obscene idols ». In *The Sunday Independent [South Africa]*, 31. 10. 99.
- Gagiano, Annie. 2000. *Achebe, Head, Marechera: On Power and Change in Africa*. Boulder: Rienner.
- Gagiano, Annie. 2002. « Marecheran Postmodernism: Mocking the Bad Joke of African Modernity ». In *Journal of Literary Studies/ Tydskrif vir Litertuurwetenskap*, 18, 1–2: pp. 61–84.
- Gagiano, Annie. 2005. « Marechera's Wordhorde and the Scrapiron of War ». In Muponde, Robert & Ranka Primorac. (Eds.). *Versions of Zimbabwe: New Approaches to Literature and Culture*. Harare: Weaver Press. pp. 41–54.
- Garaudy, Roger. 1946. « Aimé Césaire, poète de la colère ». In *l'Humanité*, 24 Août.
- Garaudy, Roger. 1946. « Aimé Césaire, surréaliste ». In *Revue internationale*, n°10: pp. 289–294.
- Garnier, Xavier. 2001. « Dambudzo Marechera: un écrivain en mal de sujet ». In Delas, Daniel & Pierre Soubias. (Eds.). *Le Sujet de l'Écriture africaine : Actes du Colloque International de l'Association pour l'Etude des Littératures Africaines (APELA)*, septembre 1999. Université de Toulouse: le Mirail. pp. 225–234
- Garnier, Xavier. 2003. « Dambudzo Marechera: Écrivain légendaire ». In *Notre Librairie : Revue des Littératures du Sud*, 152: pp. 33–34.
- Gaylard, Gerald. 1993. « Dambudzo Marechera and Nationalist Criticism ». In *English in Africa*, 20, 2: pp. 89–105.
- Gaylard, Gerald. 1999. « Marechera's Politic Body: The Menippeanism of a 'Lost Generation' in Africa ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 75–91.

- Gaylard, Gerald. 2005. *After Colonialism: African Postmodernism and Magical Realism*. Johannesburg: Wits University Press.
- Gikandi, Simon. 2004. « African Literature and the Colonial Factor ». In Irele, Abiola & Simon Gikandi. (Eds.). *The Cambridge History of African and Caribbean History, Vol. 1*. Cambridge: CUP. pp. 379–385.
- Gikandi, Simon. 1991. *Reading Chinua Achebe: Language and Ideology in Fiction*. London: Heinemann.
- Gurnah, Abdulrazak. 1995. « “The Mid-Point of the Scream”: The Writings of Dambudzo Marechera ». In Gurnah, A. (Ed.). *Essays on African Writing 2: Contemporary Literature*. Oxford: Heinemann. pp. 100–118.
- Hale, Thomas. 1979. « Trente-cinq ans de critique césairienne ». In *Œuvres et critiques. Réception critique de la littérature africaine et antillaise d’expression française*. Automne 1979. Numéro double, III2, IV1. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 89–99.
- Habila, Helon. 2006. « Essays – On Dambudzo Marechera ». In *The Virginia Quarterly Review*, 82, 1: p. 251.
- Hoffman, Léo F. 1977. *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*. Paris: Payot.
- « Hove’s Report on Marechera’s Poetry ». Feb. 1986. In Veit-Wild, F. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. New York: Hans Zell. p. 350.
- Ibrahim, Huma. 1990. « The Violated Universe: Neo-Colonial, Sexual and Political Consciousness in Dambudzo Marechera ». In *Research in African Literatures* 21, 2: pp. 79–90.
- Irele, Abiola. 1990. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jack, Belinda Elizabeth. 1996. *Negritude and Literary Criticism: The History and Theory of “Negro-African” Literature in French*. Westport: Greenwood Press.
- Jahn, Jahnheinz. 1961. *Muntu: The New African Culture*. New York: Grove Press.
- Jeyifo, Biodun. 1990. « The Nature of Things: Arrested Decolonization and Critical Theory ». In *Research in African Literatures* 21, 1: pp. 33–46.
- Kesteloot, Lilian. 1990. « Senghor, Negritude and Francophonie on the Threshold of the Twenty-First Century ». In *Research in African Literatures*, 21, 3: pp. 51–57.

- Kesteloot, Lilyan. 1991. *Black Writers in French: A Literary History of Negritude*. Washington D.C. Howard University Press.
- Kesteloot, Lilyan. 1992 (1987). *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*. Vanves: EDICEF.
- Kesteloot, Lilyan. 1992. *Anthologie négro-africaine. Histoire et Textes de 1918 à nos jours*. Paris: EDICEF.
- Kesteloot, Lilyan. 2001. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala.
- Klopper, Dirk. 1999. « The Outsider Within: Marginality as Symptom in Marechera's 'Throne of Bayonets' ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 121–135.
- Klopper, Dirk. 1993. « Review of Dambudzo Marechera's *Cemetery of Mind* ». In *Southern African Review of Books*. March-April 1993: 16.
- Klopper, Dirk. 1993. « The Edge of a Ruthless Dream ». In *Southern African Review of Books*. March-April 1993: 15–16.
- Kohlschmidt, Werner & Wolfgang Mohr. (Eds.). 1984. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Auflage, Band 4. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 298–308.
- Kristeva, Julia. 1969. « Le mot, le dialogue et le roman ». In *Semeiotike : Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. pp. 82–112.
- Lang, George. 1985. « Modernisme Africain et révolte poétique : Tchicaya U Tam'si ». In International Comparative Literature Association. (Ed.). *Comparative Poetics: Poétiques comparées*. New York: Garland. pp. 442–445.
- Lecherbonnier, Bernard. 1992. *Surréalisme et francophonie. La chair du verbe*. Paris: Publisud.
- Leiner, Jacqueline. 1978. « Entretien avec Aimé Césaire ». In Césaire, Aimé. *Tropiques 1941-1945*. (Collection complète) Réédition. Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- Leiner, Jacqueline. 1980. *Imaginaire – Langage – Identité culturelle – Négritude. Afrique – France – Guyane – Haïti – Maghreb – Martinique*. Narr: Tübingen.

- Levin, Melissa & Taitz, Laurice. 1999. « Fictional Autobiographies or Autobiographical Fictions? » In Chennells, A. and F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 163–176.
- Lilford, Grant. 1999. « Traces of Tradition: The Probability of the Marecheran Manfish ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 283–297.
- Lindfors, Bernth. (Ed.) 1997. *Conversations with Chinua Achebe*. University Press of Mississippi.
- Lo Liyong, Taban. 1969. *The Last Word: Cultural Synthesism*. Nairobi: E.A.P.H.
- Lo Liyong, 1969. « Negritude: Crying Over Split Milk ». In Lo Liyong, Taban. *The Last Word: Cultural Synthesism*. Nairobi: E.A.P.H. pp. 187–206.
- Lo Liyong, 1970. *Eating Chiefs*. London: Heinemann.
- Lo Liyong, 1971. « Preface ». In: *The Uniformed Man*. Nairobi: E.A.L.B. pp. ix–xviii.
- Mabana, Kahiudi Claver. 1998. *L'Univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son œuvre en prose*. Bern: Lang.
- Marcien, Towa. 1969. « “Les Pur-sang” : Négritude Césarienne et surréalisme. » In *Abbia: Revue Culturelle Camerounaise (Comeroon Cultural Review)*, 23: pp. 71–82.
- Marechera, Dambudzo. 1978. *House of Hunger: a novella and short stories*. New York: Pantheon Books.
- Marechera, Dambudzo. 1980. *Black Sunlight*. London: Heinemann.
- Marechera, Dambudzo. 1984. *Mindblast, or, the Definitive Buddy*. Harare: College Press.
- Marechera, Dambudzo. 1987. « Soyinka, Dostoevsky: The Writer on Trial for His Time ». In *Zambezia*, 14, 2: pp. 99–112.
- Marechera, Dambudzo. 1987. « The African Writer's Experience of European Literature ». In *Zambezia*, 14, 2: pp. 99–105.
- Marechera, Dambudzo et al. 1988. *An Articulate Anger: Dambudzo Marechera: 1952–87*. Sydney: Dangaroo Press.
- Marechera, Dambudzo. 1992. *The Black Insider*. Edited by Flora Veit-Wild. London: Lawrence and Wishart.

- Marechera, Dambudzo. 1992. *Cemetery of Mind*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Harare: Baobab Books.
- Marechera, Dambudzo. 1999. *Scrapiron Blues*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Trenton, NJ: Africa World Press.
- McLoughlin, Tim O. 1997. « Conflict and Instability in Marechera's *Cemetery of Mind* ». In *Commonwealth Essays and Studies*, 19, 2: pp. 42–50.
- McLoughlin, Tim O. 1999. « Resistance and Affirmation: Marechera's 'My Arms Vanished Mountains' ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 137–150.
- McMorris, Mark. 2001. « Sincerity and Revolt in the Avant-Garde Poetry: Créolité, Surrealism & New World Alliances ». In *Tripwires*, 5, Fall 2001: pp. 41–64.
- Michel, Jean-Claude. 1982. *Les Écrivains noirs et le surréalisme*. Sherbrooke: Naaman.
- Monnerot, Jules. 1945. *La Poésie moderne et le sacré*. Paris: Gallimard.
- Moore, Gerald. 1963. « Surrealism and *Négritude* in the Poetry of Tchicaya U Tam'si ». In *Black Orpheus*, 13, Nov.1963: pp. 5–12.
- Moro, Adriana. 1992. *Négritude e cultura francese : surrealismo chiave della négritude ?* Torino: Edizioni dell'Orso.
- Mphahlele, Ezekiel. 1993. « Negritude: A Reply ». In Spleth, Janice. (Ed.). *Critical Perspectives on Leopold Sédar Senghor*. Colorado Springs: Three continents Press. pp. 31–35.
- Muoneke, Romanus Okey. 1994. *Art, Rebellion and Redemption: A Reading of the Novels of Chinua Achebe*. Berlin: Peter Lang.
- Muponde, Robert. 1999. « Reconstructing Childhood: Social Banditry in Marechera's Children's Stories ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 253–263.
- Mzamane, Mbulelo. 1983. « New Writing from Zimbabwe: Dambudzo Marechera's 'The House of Hunger' ». In *African Literature Today (Recent Trends in the Novel)*, 13.
- Nadeau, Maurice. 1967. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Seuil.
- Ngandu Nkashama, Pius. 1992. *Négritude et poétique. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*. Paris: L'Harmattan.

- Ngate, John. 1977. « “Mauvais Sang” de Rimbaud et Cahier d’un Retour au Pays Natal de Césaire : la Poésie au Service de la Révolution ». In *Cahiers Césairiens*, 3: pp. 25–33.
- Ngugi, James, Henry Owuor-Anyumba & Taban lo Liyong. 1983 (1968). « On the Abolition of the English Department ». In Riemenschneider, D. (Ed.). *Grundlagen zur Literatur in englischer Sprache: West- und Ostafrika*. München: Wilhelm Fink. pp. 156–162.
- Ngugi, wa Thiong’o. 1986. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey.
- Ngugi, wa Thiong’o. 1993. *Moving the Center: The Struggle for Cultural Freedom*. London: Heinemann.
- Obiajuru, Maduakor. 1993. « Soyinka as a Literary Critic ». In Gibbs, James & Bernth Lindfors. (Eds.). *Research on Wole Soyinka*. Trenton: Africa World Press. pp. 265–301.
- Ojo-Ade, Femi S. 1977. « Subjectivity and Objectivity in the Criticism of Neo-African Literature ». In *African Perspectives (Text and Context)*, 1 (1977): pp. 137–146.
- Okechukwu Mezu, S. 1973. *The Poetry of Léopold Sédar Senghor*. London: Heinemann.
- Okonkwo, Juliet. 1981. « A Review of *The House of Hunger* ». In *Okike*, June, 1981.
- Olaniyan, Tejumola & Ato Quayson. (Eds.). 2007. *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Oxford: Blackwell.
- Omole, Kayode. 1991. « Linguistic experimentation in African literature ». In *Literary review*, 35: pp. 589–600.
- Omotoso, Kole. 1996. *Achebe or Soyinka? A Study in Contrasts*. London: Hans Zell.
- Pattison, David. 2001. *No Room for Cowardice. A View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press.
- Raditlhalo, Sam. « Interview : Taban lo Liyong ». In *New Coin*, 33, 1 (1997). pp. 46–59.
- Reichl, Susanne & Mark Stein. (Eds.). 2005. *Cheeky Fiction: Laughter and the Postcolonial*. Amsterdam: Rodopi.
- Ricard, Alain. 1995. *Littératures d’Afrique noire*. Paris: CNRS.

- Rosello, Mireille. 1995. « Introduction ». In Rosello, Mireille. *Aimé Césaire: Notebook of a Return to my Native Land / Cahier d'un retour au pays natal*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. « Orphée noir ». In Senghor, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: PUF.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard.
- Schulze-Engler, Frank. 1992. *Intellektuelle wider Willen: Schriftsteller, Literatur und Gesellschaft in Ostafrika 1960–1980*. Essen: Die Blaue Eule.
- Sellin, Eric. 1985. « European Surrealism and African Surreality ». In International Comparative Literature Association. (Ed.). *Comparative Poetics: Poétiques comparées*. New York: Garland. pp. 327–332.
- Senghor, Léopold Sédar. 1964. « L'Esthétique négro-africaine ». In Senghor, Léopold Sédar. *Liberté I: Négritude et humanisme*. Paris: Seuil. pp. 202–217.
- Senghor, Léopold Sédar. 1964. *Poèmes*. Paris: Seuil.
- Shaw, Drew. 1999. « Transgressing Traditional Narrative Form ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 3–21.
- Shelton, Marie-Denise. 1984. « Le Monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste ». In *The French Review* 57, 3, 1984: pp. 320–328.
- Simola, Raisa. 1995. *World View in Chinua Achebe's Works*. Frankfurt a.M: Peter Lang.
- Songolo, Aliko. 1985. *Aimé Césaire : Une poétique de la découverte*. Paris: Harmattan.
- Songolo, Aliko. 1976. « Césaire's Surrealism and the Quest for Africa ». In *Ba Shiru* 7, 2: pp. 34–40.
- Songolo, Aliko. 1982. « Surrealism and Black Literatures in French ». In *The French Review*, 5, 6, May 1982: pp. 724–732.
- Soyinka, Wole. 1975. « Neo-Tarzanism: The Poetics of Pseudo-Tradition ». In *Transition*, 48: pp. 38–44.
- Spackey, C.M. 1973. « Surrealism and Négritude in Césaire's *Return to my Native Land* ». In *Joliso* (Nairobi) 1, 2, 1973: pp. 45–63.
- Stein, Mark. 1999. « *Black Sunlight*: Exploding Dichotomies. A Language Terrorist at Work ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 57–72.

- Thirion, André. 1972. *Révolutionnaires sans Révolution*. Paris: Laffont.
- Vambe, Maurice Taonezvi. 2000. « Dambudzo Marechera's *Black Sunlight*: Carnavalesque and the Subversion of Nationalist Discourse of Resistance in Zimbabwean Literature ». In *Journal of Literary Studies/ Tydskrif vir Litertuurwetenskap* 16, 3–4: pp. 76–89.
- Veit-Wild, Flora. 1987. « Words as Bullets: The Writings of Dambudzo Marechera ». In *Zambezia*, Harare, 14, 2, 1987: pp. 113–120.
- Veit-Wild, Flora & Ernst Schade. (Eds.). 1988. *Dambudzo Marechera. 4. June 1952 – 18. August 1987: Pictures, poems, prose, tributes*. Harare: Baobab Books.
- Veit-Wild, Flora. 1988. *Patterns of Poetry in Zimbabwe*. Gweru: Mambo Press.
- Veit-Wild, Flora. 1992. *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. New York: Hans Zell.
- Veit-Wild, Flora. 1992. *Teachers, Preachers, Non-Believers: A Social History of Zimbabwean Literature*. London: Hans Zell.
- Veit-Wild, Flora. 1993. « The Elusive Truth: Literary development in Zimbabwe since 1980 ». In Riemenschneider, Dieter & Frank Schulze-Engler. (Eds.). *African Literatures in the Eighties*, *Matatu*, 10, 1993: pp. 107–120.
- Veit-Wild, Flora. 1996. « Dambudzo Marechera ». In Lindfors, Bernth & Reinhard Sander. (Eds.). *Dictionary of Literary Biography, Volume 157: Twentieth-Century Caribbean and Black African Writers*. Detroit: Gale Research. pp. 181–191.
- Veit-Wild, Flora. 1996. « Festivals of Laughter: Syncretism in Southern Africa ». In Stummer, Peter O. & Christopher Balme. (Eds.). *Fusion of Cultures?* Amsterdam: Rodopi. pp. 27–40.
- Veit-Wild, Flora. 1999. « Carnival and Hybridity in Marechera and Lesego Rampolokeng ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp. 93–104.
- Veit-Wild, Flora. 2001. « Les Je(ux) du texte chez Dambudzo Marechera et Sony Labou Tansi ». In Delas, Daniel & Pierre Soubias. (Eds.). *Le Sujet de l'Écriture africaine – Actes du Colloque International de l'Association pour l'Étude des Littératures Africaines (APELA)*, septembre 1999. Université de Toulouse: le Mirail. pp. 216–224.

- Veit-Wild, Flora. 2001. « “Mauvais sang” Surrealism and African Poetry with some Intertextual Relations between Rimbaud, Césaire and Tchicaya U Tam’Si ». In Diop, Papa Samba & Hans-Jürgen Lüsebrink. (Eds.). *Littératures et Sociétés Africaines. Mélanges offerts à János Riesz à l’occasion de son soixantième anniversaire*. Tübingen: Günter Narr. pp. 413–428.
- Veit-Wild, Flora. 2005. « The Grotesque Body of the Postcolony: Sony Labou Tansi & Dambudzo Marechera ». In *Revue de littérature comparée* 2. pp. 227–241.
- Veit-Wild, Flora. 2006. *Writing Madness: Borderlines of the Body in African Literature*. Hollywood, CA: African Academic Press.
- Veit-Wild, Flora. 2008. « Dambudzo Marechera – 20 Years After. The Writer’s Reception in the 21st Century ». Article non-publié. Berlin: Universität Humboldt.
- Volk, Daniela. 1999. « “In Search of My True People”: Universal Humanism in Marechera’s Writing ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp 299–312.
- Wali, Obiajunwa. 1963. « The Dead End of African Literature ». In *Transition* 3, 10: pp. 13–15.
- Whitman, Daniel. 1978. « Surrealism as Colonialism ». In *Ba Shiru* 9, 1-2: pp. 18–37.
- Wylie, Dan. 1999. « Taking Resentment for Wisdom: A Posthumous Conversation Between Marechera, HH. Brettel and George Grosz ». In Chennells, A. & F. Veit-Wild. (Eds.). *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton: Africa World Press. pp 315–332.
- Zimunya, Musaemura & Mudereri Kadhani. (Eds.). 1981. *And Now the Poets Speak*. Gweru: Mambo Press.
- Zimunya, Musaemura. 1982. *Those Years of Drought and Hunger: The Birth of African Fiction in English in Zimbabwe*. Gweru: Mambo Press.

Documents extraits du web :

- Chikwava, Brian. 2004. « Marechera: A Poetic Mindblast Re-encountered ».
Document extrait du site web : (Adresse web visitée en 12 juin 2008)
http://zimbabwe.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?cwork_id=22972
- Schmidt, Bettina. 1988. « “My name is not money – but mind”. Dambudzo Marechera, an uncompromising Doppelgänger ». Université Mainz. Document extrait du site web : (Adresse web visitée en 12 juin 2008)
http://zimbabwe.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?cwork_id=26539

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfaßt habe.

Berlin, den 31. Juli 2009

Anis Ben Amor